

حضارة مصر الفرعونية

دراسة تحليلية مقارنة

دكتور
عبد المنعم عبد الحليم سيد
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الجزء الأول

في نشأة وتطور نظام الحكم والعقائد والفن

١٩٧٨



دار المعارف

الاهداء

إلى أستاذى الراحل

الدكتور أحمد فخري

أول من درست على يديه علم الآثار المصرية

إلى روحه الطاهرة ...

أهدى هذا الكتاب .

المؤلف

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

ليس هذا الكتاب مجرد «وصف» لعناصر حضارة مصر الفرعونية أو «تجميع» للمعلومات عن هذه الحضارة ، بقدر ما هو «إنتقاء» من مختلف عناصر هذه الحضارة لتحليلها والوصول إلى أعماقها وجذورها من ناحية ، ولتتبع مسارها أو خطها العام من ناحية أخرى. وباختصار ، فإنه لا يجيب عن التساؤلات بشأن الحضارة المصرية التي تبدأ بكلمة : ماذا ؟ بقدر ما يجيب عن التساؤلات التي تبدأ بكلمة : لماذا ؟

والحقيقة أن هذه التساؤلات كثيرا ما تدور في أذهاننا بل غالبا ما تحيرنا. ولعل من شأن ذلك أن كثيرا من عناصر الحضارة المصرية قد تبدو في مظهرها مناقضة تماما لحقيقتها وجوهرها . فعندما نعلم أن مصر الفرعونية كانت مهداً لأقدم فكرة إنسانية عن الوجدانية ، قد نعجب لأن الفكر المصري الذي توصل في أحد جوانبه إلى أكثر الأفكار الدينية رقياً وتجرّيدا ، أي إلى فكرة الوجدانية ، يظهر لنا في الجانب المقابل وكأنه توقف عند أشد العادات الدينية بدائية وتجرّيدا ، أي عند عبادة الحيوان !!

وعندما نعلم أن العقليّة المصرية في أحد جوانبها كانت مصدرا لأرقى فكرة أخلاقية معنوية ، وهي فكرة الثواب والعقاب في الحياة الأخرى عما قدم

الإنسان في حياته الدنيا ، قد ندهش لأن هذه العقلية قد تبدو لنا في الجانب المقابل وكأنها تجسدت عند حد الاعتقاد في مادية الحياة الأخرى والسيطرة عليها بالقوى السحرية ١١

وعندما نعلم أن مصر كانت مهداً لأقدم الأفكار عن حقوق الفرد والعدالة الاجتماعية ومن خضوع الفرعون للقانون ، قد يثير ذلك دهشتنا لأن الفكرة التي رسخت في أذهاننا عن الفرعون ، أنه إله فوق القانون وأن الناس ملك يمينه ١٢

والواقع أن أسباب هذا التناقض قد ترجع إلى ما امتاز به الخلق المصري عامة من الوفاء للأجداد وإلى ما تميز به المصريون القدماء من التمسك الشديد بالماضي وبتراث الأسلاف ، مما جعلهم يحتفظون بالقديم البدائي إلى جانب الجديد المتطور . فعندما كانوا يتوصلون بمرور الزمن وطبيعة التطور إلى أفكار أرقى في النظم أو العقائد أو غيرها ، لم يكونوا يهملون ما ورثوه عن الماضي ، بل كانوا يحتفظون بالقديم إلى جانب الجديد ، أي يبقوا على الأفكار المادية الأولى التي انحدرت إليهم من عصور بدائيتهم ، إلى جانب الأفكار الأرقى التي توصلوا إليها في عصور ارتقاءهم .

من هنا كانت أهمية الدراسة التحليلية المقارنة التي تجعلنا نبحث عن أصول العناصر الحضارية المصرية وعن جذورها في التربة المصرية ، ثم نتبع تطورهما طوال العصور ، أي نبحث عن بداية خطهما المحوري ثم نتبع مسار هذا الخط طيلة تاريخه . الحشد الهائل الذي تراكم له خلال العصور ، حتى نصل في نهاية —

رسم مصر في مسارها ، في ضوء خاص من دراستنا للعقائد ونظام الحكم .

ولقد اقتضى هذا المنهج في الدراسة ، التركيز أيضا على نواحي الجدة في العناصر الحضارية المصرية ، حتى لا تتوه المستحدثات ومظاهر التجديد وسط الخضم الكبير من الأنماط المتشابهة المتكررة التي يزخر بها الإنتاج الحضارى المصرى . وقد راعينا ذلك على الأخص في دراستنا للفن .

وقد اقتصرنا فى هذا الجزء من الكتاب على هذه الموضوعات الثلاثة أى على نظام الحكم والعقائد والفن ، نظراً لشدة ترابطها وتكاملها فى الحضارة المصرية القديمة . ونأمل أن تتبعها فى الجزء الثانى منه ، بالموضوعات الباقية انشاء الله .

هذا وإنى استميت القارىء الكريم عذرا لأن ظروف هذا الكتاب حالت دون التوسع فى نشر جميع الصور والأشكال التى تناولناها فى دراستنا ، كما حالت دون نشر الصور والأشكال بأحجام كبيرة لتوضيح تفصيلاتها الفنية والجمالية . ولكننا استعاضنا عن ذلك بحالة القارىء إلى كتابين تتوفر فيها الصور والرسوم التى لم تنشر فى هذا الكتاب فضلا عن وضوح صورهما ورسومهما ، وهما كتاب «الفن المصرى» للدكتور ثروت عكاشه ، وكتاب «العمارة فى مصر القديمة» للدكتور محمد أنور شكرى (أنظر قائمة المراجع فى آخر الكتاب) . والكتابان فضلا عما تميزا به من وفرة الصور والرسوم ووضوحها (وخاصة كتاب الفن المصرى) ، فإنها يعتبران دون منازع عالمان سامقان فى التخصص الذى تناوله كل منهما ، وحدثنا فريدا فى تاريخ التأليف عن الفن المصرى القديم ، وقد سدا فراغا كبيرا عن هذا الفن استمر زمنا طويلا فى المكتبة العربية .

وقد راعينا فى نشر الصور والرسوم جميعها فى آخر الكتاب ، حتى يمكن الاستفادة من الشكل الواحد فى أكثر من موضع من مواضع الدراسة من ناحية ،

وتيسيرا على القارىء في الرجوع إلى هذه الأشكال من ناحية أخرى . وقد
أفاد هذا التجميع في تقسيم الأشكال إلى موضوعات مترابطة ولم نلتزم فيها
التسلسل الزمني التزاما تاما ، بقدر ما التزمنا بإبراز تطور العنصر الحضارى ،
تمشيا مع المنهج الذى اتبعناه في هذا الكتاب ، وهو تتبع التطور العالم للعناصر
الحضارية المصرية .

وضمانا لوضوح الأشكال فقد روعي رسم ما أمكن رسمه منها بالخط ،
ويرجع الفضل في ذلك إلى اثنين من تلاميذى الممتلئين بالدراسات العليا بكلية
الفنون الجميلة بالأسكندرية ، وهما السيدان يوسف الباجورى وإبراهيم موسى
المعيدان بكلية . فقد تطوعا مشكورين برسم هذه الأشكال على الورق
الشفاف .

ولما كنا قد أحلنا نشر الفهرس الإيجدى (المعتاد نشره في نهاية المؤلفات)
إلى الجزء الثانى حتى يمكن تجميع الإشارات عن الموضوع الواحد في موضع
واحد ، تيسيرا على القارىء في الاهتداء إلى ما ينشده من موضوعات ، فقد
راعينا عرض محتويات الجزء الأول بشئ من التفصيل لكي تساعد القارىء إلى
جد ما فى الاهتداء إلى الموضوعات فى هذا الجزء .

وأختم هذه المقدمة بالقنوبه بجهود السادة المسئولين بدائر المعارف
لاهتمامهم بطبع هذا الكتاب وجعله فى متناول القارىء فى فترة وجيزة رغم
ما يتطلبه هذا النوع من الكتب من إجراءات فنية طويلة .

وفقنا الله جميعا لما فيه مجد مصر الخالدة .

محتويات الكتاب

الإهداء

مقدمة

عرض عام لمراحل تاريخ مصر الفرعونية والخصائص العامة

لكل مرحلة

١١

حضارة مصر الفرعونية

تمهيد

١٥

ملاح الشخصية المصرية منذ أقدم العصور وأثر البيئة فيها ١٥ —

أثر البيئة في السمات الحضارية في مصر الفرعونية ١٩ — التكامل

بين الموقع والموضع ومظاهره - الامتصاص والاحتواء في الشخصية

المصرية منذ العصور المبكرة والأدلة عليها ٢٢

الباب الأول

٣١ تطور نظام الحكم (النظام السياسي والإداري)

تمهيد : أسس النظام السياسي والإداري وخصائصه

٣٢

الفصل الأول في العصر الثيني :

الملكية في هذا العصر ونشأة نظام الملكية المأهولة ٣٥ - التنظيم

الإداري لأجهزة الحكم في هذا العصر ٤٣ - مقارنة مع العراق ٤٦

الفصل الثاني مركز الملك والنظام الحكومي في عصر الدولة القديمة ٥١

القباب الملك ومفزاها ٥١ - وظيفة الوزير ٥٣ - التنظيم الإداري

لأجهزة الحكم في العاصمة ٥٥ - النظام القضائي في هذا العصر ٦٣ -

القانون المصري في الدولة القديمة ٦٦

الفصل الثالث : الملكية والادارة الحكومية من أواخر عصر الدولة

القديمة إلى أوائل عصر الدولة الوسطى . ٦٦

تطور مركز الملكية في النصف الثاني من عصر الدولة القديمة

٦٩ - مظاهر ازدياد نفوذ كبار الموظفين - تطور علاقة حكام

الأقاليم بالملك ٧١ - التطورات السياسية والاجتماعية في عصر

الاضمحلال الأول وأثرها على مركز الملكية وعلى الإدارة

الحكومية ٧٢

الفصل الرابع : الملكية والادارة الحكومية في عصر الدولة

الوسطى : ٧٩

أثر الافكار الاجتماعية التي سادت في عصر الاضمحلال الاول على

مركز الملك ٧١ - أثرها على الجهاز الحكومي وحكام الأقاليم ٨

التغيرات الإدارية في عصر الدولة الوسطى ٨٢

الفصل الخامس : الملكية والإدارة الحكومية في عصر الدولة الحديثة ٨٧

أثر التطورات السياسية والاجتماعية على الملكية في هذا العصر ٨٧

هل كانت الملكية في عصر الدولة الحديثة فوق القانون ؟ ٩٠

التغيرات الإدارية في عصر الدولة الحديثة ٩٥ - وظيفة وزير

الجنوب - ظهور أهمية الوظائف الحربية ووظائف حكام الولايات ٩٧

اصلاحات الفرعون حور محب الإدارية ٩٦

النظام القضائي في عصر الدولة الحديثة :

القانون الجنائي ١٠٢ - القانون المدني ١٠٥ أسباب عدم العثور على

الالهية الصخرية ٣٤٦ - معبد ابي سمبل الكبير والصغير كنموذج لها ٣٤٦ ظاهرة
التماثيل المفرطة في الضخامة في العمارة المصرية وعصور انتشارها ٣٥١ -
معابد آتون ومدى تعبيرها عن مبادئ الديانة الآتونية ٣٥٣ .

الفصل الثاني

٣٥٧

فنون النحت والنقش والتصوير

تمهيد : تعريف بهذه الفنون وفروعها ٣٥٧

نشأة التقاليد والقواعد الفنية في النقش (والتصوير) وخصائصها
كما ظهرت على الآثار المصرية المبكرة ٣٦٠ - عوامل استمرار هذه
القواعد والتقاليد ٣٦٥ - الطريقة المصرية في رسم الأشخاص وسبب اتباعها،
طريقة الرسم بالبعدين واغفال البعد الثالث وانتشارها لدى المصريين
والعراقيين القدماء وغيرهم من الشعوب التي لم تتصل باغريق القرن الخامس
ق . م ٤٧٠ - أدلة معرفة الفنان المصري لبعض قواعد المنظور ٣٧١ -
الأسلوب التركيبي في رسم الأشخاص وأسباب اتباعه واستمراره ٣٧٢ -
الأغراض الوظيفية للفن المصري ٣٧٤ - خلاصة ملاحظ الطابع الفني في
فن النقش ٣٧٥ - نشأة فن التصوير ٣٧٧ - نشأة تقاليد وقواعد فن
النحت ٣٧٩ - قاعدة الأمامية أو الجبهية ٣٨١ - قاعدة الاتجاهات
المستقيمة ٣٨٣

مظاهر تعبير الفن التصويري عن التطورات السياسية والاجتماعية
بالبلاد :-

أولاً . في عصر الدولة القديمة - مدى تعبير تماثيل الملوك والأفراد
عن هذه التطورات ٣٨٦ - مظاهر تحرر الفنان المصري من القيود في
عصر الدولة القديمة ٣٨٩ - التطورات الفنية في عصر الاضمحلال الأول
التي مهدت لفن الدولة الوسطى ٣٩١ .

ثانياً : في عصر الدولة الوسطى : انتشار التماثيل والنماذج الخشبية
٣٩٢ التماثيل الملكية الأوزيرية ومغزاها ٣٩٤ - التماثيل الملكية الضخمة

وظروف ظهورها ٣٩٥ — عمق التعبير في وجوه التماثيل الملكية ومدى
انطباع ظروف العصر السياسية عليها ٣٩٩ — انتشار فن التصوير على
جدران المقابر وأسبابه ٤٠٠

ثالثا : في عصر الدولة الحديثة : طابع العصر وظروفه وأثرهما في
تماثيل الملوك ٤٠٣ — تأثير حركة اخناتون في الفن ٤٠٥ . نتائج الثورة
على القيود القديمة وحالات التحرر من بعضها ٤٠٦ — مظاهر امتداد هذا
التأثير بعد عصر اخناتون ٤١٠ المفزى السياسى للتماثيل الضخمة
والمفرطة في الضخامة ٤١٣ .

فن التصوير في مقابر الأشراف في طيبة كمرآة للحياة المصرية
في عصر الإمبراطورية ٤٢٢ — الطرق الفنية في اعداد الجدران لتصوير
ورسم الأشكال ٤٢٣ — أثر الحياة المترفة في عصر الإمبراطورية في فن
التصوير ٤٢٥ — موضوعات التصوير وما استجد منها ٤٢٧ — مدى تعبير
فن التصوير عن « التغيير » في عصر الإمبراطورية ومراحل هذا التغيير
٤٣٤ — التصوير الحر على الاستراكا والبردى ٤٣٩ .

٤٤٣ — ٤٥٥

هوامش الكتاب واسماء المراجع

٤٥٧ — ٤٦٢

المراجع الغربية

٤٦٣ — ٤٦٨

المراجع الأجنبية

الملاحظات والأشكال من لوحة ١-٦٣ (الأشكال من ١-١٠٠)

الخريطة :

- | | |
|---|----------|
| خريطة رقم (١) الطرق الممتدة من البحر الأحمر إلى النيل | لوحة (٤) |
| » (٢) المواقع والمناطق الأثرية الرئيسية في مصر | » (٦٢) |
| » (٣) مناطق أهرامات الدولتين القديمة والوسطى | » (٦٣) |
| » (٤) منطقة طيبة الغربية ومواقع المقابر والمعابد | » (٦٣) |

قانون مصرى مدون والتباين فى ذلك مع العراق ١٠٧ - مقارنة
بين القوانين المصرية والقوانين العراقية ١٠٩

الباب الثانى

تطور الفكر الدينى والعقائد

- الفصل الأول : عقيدة البعث والخلود (العقيدة الجنازية) ١١٥
أثر عوامل البيئة الطبيعية المصرية فى نشأة هذه العقيدة ١١٦ -
الاختلاف بين مصر والعراق بشأن الاعتقاد فى البعث وأسبابه ١٢٠
دور الفرعون فى عقيدة البعث والخلود ١٢٧ - عقيدة المصريين
بشأن الجسم والروح وأثرها فى تصميم المقبرة ١٣٠ - كيف
انعكس تدهور نفوذ الملكية على العقائد الجنازية ١٣٤ - ظهور ديانة
أوزير وأثرها فى التطور نحو فكرة الحساب فى الآخرة ١٣٧ -
مدى تعبير قصة ايزيس وأوزيريس المصرية وقصة دوموزى وعشتار
العراقية عن أفكار كل من المصريين والعراقيين بشأن الحياة بعد
الموت ١٣٨ - أثر أحداث الثورة الاجتماعية وما بعدها فى الأفكار
المادية ١٤٦ - مظاهر اكتمال فكرة الحساب فى الآخرة فى عصر الدولة
الحديثة ١٥٠ - مراحل محاكمة المتوفى أمام محكمة أوزير ١٥١ .

الفصل الثانى : عقائد التأليه (عبادة الآلهة) ١٦١

- لماذا شاع عن المصريين القدماء عبادتهم للحيوانات ١٦١ - نشأة
عبادة الكائنات فى مصر ١٦٥ - الحتماتى عن العبادات الحيوانية فى

مصر ١٧١ دور الآلهة الكونية في رقى الفكر الدينى المصرى ١٧٢
 نظريات خلق العالم : نظرية عين شمس وطابعها المادى ١٧٢ نظرية
 الاشمونين وأهدافها السياسية ١٧٩ - نظرية منف وطابعها التجريدى
 ١٨٠ - دور الآلهة الكونية في ظهور فكرة الاله الواحد ١٨٤ - فكرة
 العالمية وإتجاه الفكر الدينى المصرى نحو التوحيد فى عصر الأمباطورية
 ١٨٨ - اخناتون وعلان عقيدة التوحيد ١٩١ - خصائص العقيدة
 الآتونية ١٩٣ - الأناشيد الآتونية ومدى تشابهها مع المزامير اليهودية
 ١٩٣ - هل هناك علاقة بين الديانة الآتونية وبين الديانة العبرانية
 المبكرة ؟ ١٩٩

الباب الثالث

الفن المصرى

مدى تأثيره بالبيئة الطبيعية

وتعبيره عن التطورات السياسية والاجتماعية فى البلاد . ٢٠٧
 تمهيد : مقارنة بين اسباب فناء آثار الحضارات العراقية وبقاء آثار
 الحضارة المصرية ٢٠٨ . مدى ارتباط الدراسة التاريخية للفن المصرى بالدراسة
 الفنية والجمالية ٢١٠ - ملاحظ الطابع العام لمظاهر الطبيعة المصرية التى خضع لها
 الفن المصرى ٢١١ .

الفصل الأول

فن العمارة

٢١٣

تمهيد : أثر الطبيعة المصرية فى مباني المصريين وعمائرهم ٢١٣ تطور
 استخدام المصريين لمواد البناء وأثره فى فن العمارة ٢١٤ الأصول النباتية

للزخارف المعمارية المصرية ٢٢٠ - الطرق التي اتبعها المصريون في نقل الاحجار
ورفعها ٢٢٣ - اهل اتبع المصريون السخرة في بناء الاهرامات ؟ ٢٢٥

٢٢٨ أولا : العمارة الجنازية

أسباب البدء بدراستها ٢٢٨ - نشأتها في العصور السابقة للأسرات والمصر
الثنيني ٢٢٩ - قبور الاتباع حول مقابر ملوك الأسرة الأولى ومقراها ٢٣١ .
العمارة الجنازية في عصر الدولة القديمة : هرم زوسر المدرج ومجموعته
الهرمية ووظيفة كل بناء منها ٢٣٣ - أشكال الزخارف المعمارية في معابد
زوسر وأصولها النباتية ٢٣٧ - ظهور الاساطين النباتية المتصلة بالجدران ٢٣٧ .
مراحل التطور من الهرم المدرج نحو الهرم الكامل ٢٣٩ .
اهرام الجيزة . هرم خوفو والنواحي الفريدة في عمارته ٢٤٠ - سراكب
الشمس ٢٤٤ - هرم خفرع ونظام معابده ٢٤٥ - خصائص الطابع العام
لعمارة الأسرة الرابعة واسبابها ٢٥١ - ظهور الأعمدة المنفصلة عن الجدران
طريقة بناء الهرم ٢٥٢ ابو الهول ٢٥٤ - اهرام الجيزة الأخرى ٢٥٨
المصاطب ومقابر الأفراد في جبانة الجيزة ٢٥٩ .
تطور المقبرة الملكية ومعابدها في النصف الثاني من الدولة القديمة ٢٦٢ .
النظام العام للمعبد الجنازي في الأسرة الخامسة ٢٦٣ .
ظهور الاساطين النباتية المنفصلة عن الجدران ٢٦٤ - مقابر الافراد في
النصف الثاني من الدولة القديمة ٢٦٩ .
العمارة الجنازية في عصر الدولة الوسطى : نواحي التشابه والاختلاف بين
هذه العمارة وبين عمارة الدولة القديمة واسبابها ٢٧٠ .

بالنسبة لمقابر الملوك: مدى تأثيرها بالبيئة الطبيعية ٢٧١ - التفنن في اتباع
اساليب التعمية والتضليل ٢٧٢ - نظام المعابد الجنازية وظهور الأعمدة
الاوزيرية ٢٧٥ .

٢٧٦ بالنسبة لمقابر الافراد : اساليب التعمية والتضليل ٢٧٨ - النظام العام
لمقابر الافراد الضخمية ٢٧٩ - اشكال الاساطين في هذه المقابر ٢٨١
العمارة الجنازية في عصر الدولة الحديثة : مقابر الملوك في طيبة وأسباب فصلها
عن المعابد الجنازية ٢٨٢ - مراحل تطور النظام للعام للمقبرة الملكية ٢٨٦ .
الطراز العام للمعابد الجنازية للملوك ٢٩٣ - مظاهر التجديد في عمارة
هذه المعابد : معبد ختشبسوت كنموذج لهذا التجديد ٢٩٨ - العناصر المعمارية
الجديدة في المعابد الاخرى : في معبد امنحتب الثالث ٣٠٤ - في معبد رمسيسوم
٣٠٤ - في معبد مدينة هابو ٣٠٦ .

مقابر الاشراق في طيبة : نظامها الداخلى وشكلها الخارجى ٣١١ -
زخارفها ٣١٤ - الطابع العام لرسومها ٣١٦ .

ثانيا : معابد الآلهة (العمارة الالهية) ٣١٨

تطور نظام المعبد الالهى منذ اقدم العصور حتى عصر الدولة الحديثة ٣١٨
معابد الشمس في الدولتين القديمة والوسطى ومسلاتها ٣٢٠ - أهم خصائص
المعبد في الدولة الحديثة واثار البيئة فيها ٣٢١ - تأثير وظيفة المعبد الالهى في
شكله العام ٣٢٥ - أشكال الاساطين التى سادت في معابد الدولة الحديثة
وأصولها وتطورها ٣٢٩ - ظهور النوافذ العالية في المعابد ٣٣١ - دور أجزاء
المعبد الالهى وعناصره المعمارية في إطار وظيفته العامة ٣٣٧ - المسلات في
معابد الدولة الحديثة والطرق المرجحة لإقامتها أمام هذه المعابد ٣٤١ - المعابد

عرض عام لمراحل تاريخ مصر الفرعونية

والخصائص العامة لكل مرحلة (*)

يبدأ تاريخ مصر المدون أو ما يسمى بالعصر التاريخي بتوحيد القطرين على يد الملك «ميناء-نعرمر» أول ملوك الأسرة الأولى . ويعرف العصر السابق للعصر التاريخي بعصر ما قبل التاريخ ويشمل ثلاث مراحل رئيسية هي: مرحلة العصر الحجري القديم (Palaeolithic) ومرحلة العصر الحجري الحديث (Neolithic) ثم مرحلة العصر الحجري الاحدث (Eneolithic) وهذه الأخيرة تعرف ايضا باسم «عصر ما قبل الاسرات» (Pre-dynastic) .

وتبدأ مرحلة العصر الحجري الحديث حوالي الالف السادس قبل الميلاد وتتميز بالتغيرات المناخية التي أدت الى انتشار الجفاف وبالقلى سكنى الانسان على جانبي النيل واشتغاله بالزراعة في قرى تاجية ، ومن أهم مراكز هذا العصر «مرمده بنى سلامة» في الدلتا والبدارى و «دبرتاسا» في الصعيد .

أما في عصر ما قبل الاسرات (العصر النيوليتي) فيبدأ حوالي منتصف الالف الخامس قبل الميلاد ويتميز باستخدام الانسان للمعدن وخاصة معدن النحاس ولذلك يعرف ايضا بالعصر الحجري النحاسي (Chalcolithic) ومن أهم مراكزه «المعادى» في الدلتا و «نقادة» في الصعيد .

(*) أثبتنا هذا العرض العام لتاريخ مصر الفرعونية لمعاجزة القارىء غير المتخصص على

اتباع تسلسل الاحداث .

والجزء الاخير من عصر ما قبل الأسرات يعرف باسم « عصر ما قبل الأسرات » (Proto-dynastic) ويمتد ما بين ٣٤٠٠-٣٢٠٠ قبل الميلاد تقريبا . ويمتاز بتقدم كبير في الحضارة المصرية ، فقد بدأ المصريون خلاله يعرفون الكتابة وبدأ الفن المصري بخطوطه الأولى .

وتتميز العصور السابقة للعصر التاريخي بأنها كانت مرحلة تكوين السلالة المصرية أو العنصر المصري وكانت هذه السلالة نتيجة عملية امتزاج متناسق للصفات الخاصة بالاجناس والعناصر التي انصهرت في وادي النيل ، كما أن الحضارة المصرية بدورها نتيجة امتزاج افكار تلك الاجناس والعناصر وفنونها وقدرتها على الخلق والابتكار .

ولاشك أن الضرورة التي أملت التجمع من أجل الحصول على أكبر فائدة من الأرض ومن مياه الري كانت أهم العوامل - بالإضافة الى التكتل ضد طغيان النهر - التي أدت الى اتحاد الجماعات الزراعية المستقرة في وحدات اقليمية كبيرة نسبيا حتى كونت دويلات اتحدت بدورها في مملكتين كبيرتين تتفقان مع التقسيم الطبيعي للبلاد أي مملكة في الدلتا قامت عاصمتها بالقرب من مدينة « دمنهور » وختمت شعار الاله « حور » ، واخرى في الصعيد عاصمتها في « نقادة » بالقرب من بلدة « قفط » حملت شعار الاله « ست » . وحوالي الالف الرابع قبل الميلاد غزا اتباع حور مملكة الصعيد (*) وليس لدى

(*) هناك رأى بعض الباحثين أن غزو اتباع حور للصعيد وتوحيدهم للقطرين قد سبقه توحيدهم أول توحيدهم للقطرين وتقدم بزمامة «اوزيريس» أو « أوزير » الذي كان ماسكا علي مدينة « ابوصير » في شرق الدلتا (بالقرب من سمبود) . ثم حدثت =

علم الآثار المصرية معلومات وانجيحة عن مملكة « حور » هذه ، ولكن مما لا شك فيه أنها وضعت الاسس المبكرة للدولة الفرعونية كما تم غالبا في عهدها وضع التقويم الشمسي ربما ما بين عاني ٤٢٤٥ - ٤٢٤٢ ق . م ويبدو أنها اتخذت من بلدة عين شمس (Heliopolis) عاصمة لها حيث كان يعبد اله الشمس (وإن كانت هناك آراء ترى أن التقويم الشمسي وضع بعد ذلك بكثير) (١) وقبيل الاسرات انقسمت البلاد مرة أخرى الى مملكتين وكانت عاصمة مملكة الشمال هي بلدة « بوتو » ومكانها الآن تل الفراعين بالقرب من دسوق في شمال غرب الدلتا ، وكان ملكها يجمع على رأسه تاجا أحمر ويتخذ من حية الناصر أو الكوبرا شعارا للمملكة بينما كانت عاصمة الجنوب بلدة « نخب » ومكانها الآن قرية « الكوم الأحمر » شمال مدينة إدفو بقليل ، ويلبس ملكها تاجا أبيض ويتخذ من أنى النسر البيضاء شعارا لمملكته .

هذا عن العصور السابقة للعصر التاريخي ، أما عن العصر التاريخي نفسه فهو العصر الذي يبدأ بترحيد القطرين حوالي عام ٢٢٠٠ ق . م . على يد الملك مينا وهو غالبا الملك المعروف على الآثار المصرية باسم « نعرمر » (ويكتب اسمه أحيانا « نارمر » وهو النطق الاجنبي لاسمه Narmer) وقد سجل « نعرمر » هذا التوحيد على لوحته المشهورة . ويطلق على هذا العصر أيضا

= ثورة بزمامة «ست» اطاحت بحكم اوزير للصعيد . ومن رأى هؤلاء أن قصة اوزير وست (اوزيريس وايزيس) ترمز لهذه الاحداث . ويرى أصحاب هذا الرأي أن التاج الذي كان يصور على رأس الاله اوزير كان يشتمل على تاج الوجه القبلي الذي ظهر على رأس الملك مينا = نعرمر ، موحد القطرين فيها بعد مما يدل على ضم اوزير للوجه القبلي (هي موكي الشمس ص ١١) .

« العصر الفرعوني » وهو يمتد من حكم « مينا - نعرمر » حتى فتح الاسكندر لمصر في عام ٣٣٢ ق.م. أى لمدة ثلاثة آلاف عام . وقد قسم المؤرخون العصر الفرعوني الى ٣١ أسرة ملكية متتبعين فى ذلك تقسيم مؤرخ مصرى يدعى « مانيتون » (١) Manetho السمنودى (نسبة الى بلدته سمنود) الذى عاش فى عصر البطالمة وكتب تاريخا لمصر باللغة اليونانية بناء على تكليف من الملك بطليموس الثانى فيلادلفوس بهدف تعريف اليونانيين بتاريخ مصر الفرعونية . وقد أدخل علماء الآثار المصرية على هذا التقسيم تقسيما آخر يجمع كل مجموعة من الاسرات فى مرحلة زمنية واحدة يطلق عليها اصطلاح اكثر شمولاً وبذلك اصبح تاريخ مصر الفرعونية ينقسم الى الاقسام الآتية : -

أولا : العصر الثينى : ويسمى أيضا العصر العتيق أو العصر المبكر ويشمل الاسرتين الاولى والثانية . وينسب الى مدينة « ثينه » عاصمة ذلك العصر وتقع عند البلدة المسماة عند اليونان « أبيدوس Abidos » وهى العراية المدفونة الحالية بالقرب من بلدة البلىنا فى محافظة سوهاج . ويمتد هذا العصر من ٣٢٠٠ - ٢٧٨٠ ق . م . تقريبا ، ويبدأ بالملك « مينا نعرمر » وابرز خصائصه توحيد القطرين والصراع فى سبيل توكيد هذه الوحدة .

ويطلق بعض الباحثين على هذا العصر اسما يتفق مع طبيعته هو « عصر التأسيس والبناء » (٢) نظرا لان اسس حضارة مصر الفرعونية قد وضعت فى ذلك العصر . فقد كانت مصر فى فجر تاريخها يتشابه فيها مع فنون الامم المجاورة لها ، ثم بدأت تأخذ طابعا خاصا بها منذ عصر الاسرة الاولى ، ولم يتغير هذا التابع بوجه عام طوال التاريخ المصرى الفرعوني ، كما ان اللغة المصرية القديمة والكتابة الهيروغليفية بدأت تتخذ فى هذا العصر طابعها المعروف

الذي استمر دُونَ تغييرات أساسية . كذلك وَضعت في هذا العصر أسس النظام السياسي والعقائد الدينية المصرية .

ثانيا : عصر الدولة القديمة ويشمل الاسرات من الثالثة الى السادسة ويمتد من ٢٧٨٠ الى ٢٢٨٠ ق.م. تقريبا. ويطلق عليه ايضا « عصر بناء الاهرام » لأن بناء الاهرام أبرز خصائصه مثل اهرامات الجيزة وأبوصير وسقارة وكانت العاصمة هي « منف » (ميت رهينة الحالية في الطريق الى سقارة). وفيما يلي أسماء أشهر ملوك ذلك العصر مرتبة في نطاق الاسرات التي ينتمون إليها :-

الاسرة الثالثة : (٢٧٨٠ - ٢٦٨٠ ق.م.) وعدد ملوكها ستة أهمهم :-

۲ - سیخم - خت ۴ - حونی

۱ - سنفرو ۴ - خنوع (خغ - إف - رع)

۳ - جد - إف - رع ۶ - شبیهه کاف

وقد اشتهر اسم الملكة « خنت - كاوس » في آخر هذه الاسرة بسبب
 هرمها ذى الشكل غير المألوف فى الحمزة فهو مبنى من أسفل على شكل مصطبة
 ومن أعلى على شكل تابوت .

الاسرة الخامسة : (٢٥٦٠ - ٢٤٢٠ ق.م.) وعدد ملوكها تسعة أهمهم :-

٣ - ثفر - إر - كارع ٨ - اسيى (جد - كا - رع)

٤ - ني - اوسر - رع ٩ - اوناس (ونيس)

الأسرة السادسة : (٢٤٢٠ - ٢٢٨٠ ق م) وعدد ملوكها ثمانية أهمهم :-

١ - تنى ٤ - مرن - رع الاول

٣ - يى الاول ٥ - يى الثانى

ثالثا : عصر الاضمحلال الاول ويسمى ايضا عصر الفترة الاولى أو العصر المتوسط الأول ويشمل الأسرات من السابعة إلى العاشرة ويمتد من ٢٢٨٠ إلى ٢٠٥٢ ق م . ويتميز باندلاع الثورة الاجتماعية وقد حكم خلاله عدد كبير من الملوك الصغار الذين يحملون الألقاب الفرعونية وتعددت فيه العواصم الملكية في وقت واحد كما تميز العصر بظهور الأسرات الاقطاعية في الأقاليم واشتداد نفوذها .

الأسرتان السابعة والثامنة : (٢٢٨٠ - ٢١٤٢ ق م) ومقر ملوكها مدينة منف عاصمة الدولة القديمة وقد بلغ عددهم حوالى ٨٥ ملكا حكموا في أقل من أربعين عاما مما يدل على مدى الاضطراب الذى أصاب البلاد في ذلك العصر .

الأسرتان التاسعة والعاشرة : (٢٢٢٢ - ٢٠٥٢ ق م) وقد اتخذ ملوكها من مدينة « اهناسيا » في الفيوم مقر لهم . ويبلغ عددهم حوالى ١٨ ملكا وقد حمل خمسة من هؤلاء الملوك على الأقل الاسم « خيتى » (اختوى) واشهرهم خيتى الرابع ثالث ملوك الأسرة العاشرة وابنه مريكارغ .

رابعا : عصر الدولة الوسطى ويشمل الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة ويمتد من ٢١٣٤ - ١٧٧٨ ق م . ويتميز عصر الأسرة الثانية عشرة

باقتراب الملكية من الرعية وبمشروعات الرخاء الكبيرة وبازدهار الأدب الديني .
وقد استمر امراء الإقطاع يمارسون النفوذ في اقاليمهم مع خضوعهم للملوك
وخاصة في الأسرة الثانية عشرة .

الأسرة الحادية عشرة : (٢١٣٤ - ١٩٩١ ق م) وعدد ملوكها ثمانية
حكموا من مدينة « طيبة » وقد عاصر ملوكها الأوائل ملوك الأسرة العاشرة
في اهناسيا ودخلوا معهم في حروب للسيطرة على الصعيد وخاصة على منطقة
« ثينة » أو « أييدوس » . وقد حمل ملوك الأسرة الحادية عشرة احد اسمين
هما « انيوتف » (انتف) و « منتوحتب » ومن هذين الاسمين يطلق عليهم بعض
الباحثين اسماء « الاناتفة والمناتحة »^(١) وأهم ملوك هذه الأسرة مايلي :-

- ١ - انيوتف الأول
- ٢ - انيوتف الثاني
- ٣ - منتوحتب الأول
- ٤ - منتوحتب الثالث (سعنخ - كارع)
- ٥ - منتوحتب الرابع (نب - تاوي - رع)

الأسرة الثانية عشرة (١٩٩١ - ١٧٨٦ ق م)

وعدد ملوكها ثمانية حملوا جميعاً أحد اسمين هما « امنمحات » أو « سنوسرت »
وقد اتخذوا من اقليم الفيوم مقراً لعاصمتهم وكانت أول عاصمة لهم هي
« اللشت » الحالية في شمال الفيوم وتمتد مقابرهم من اللشت ودهشور شمالاً
إلى اللاهون وهوارة جنوباً وهي على شكل اهرامات من اللبن وكانت تغطيها
كسوة من الحجر الجيري وأهم ملوك الأسرة هم :

- ١ - امنمحات الأول
- ٢ - سنوسرت الأول
- ٣ - سنوسرت الثاني
- ٤ - امنمحات الثالث
- ٥ - سنوسرت الثالث
- ٦ - امنمحات الثالث

وقد أطلق الكتاب الأغريق والرومان الاسم « سيزوستريس »
(Sesostris) على أحد الملوك الذين يحملون الاسم « سنوسرت » ويغلب أنه
سنوسرت الثالث .

خامسا : عصر الاضمحلال الثاني : (أو عصر الفترة الثانية أو العصر المتوسط
الثاني) . ويشمل الأسرات من الثالثة عشرة إلى السابعة عشرة ويمتد من
١٧٧٨ إلى ١٥٧٠ ق.م. ويعرف الجزء الأخير منه بعصر الهكسوس . وقد
قامت في آخره أسرة وطنية في طيبة تزعمت حرب التحرير لطرد الهكسوس .
الأسرتان الثالثة عشرة والرابعة عشرة : (١٧٧٨ - ١٦٢٥ ق.م.) .

تعاصرت هاتان الأسرتان فقد حكمت أولاهما في طيبة وبلغ عدد ملوكها
٦٠ ملكا ، بينما حكمت الأخرى في مدينة « سخا » في وسط الدلتا (شمال شرق
كفر الزيات) وبلغ عدد ملوكها ٧٦ ملكا .

الأسرتان الخامسة عشرة والسادسة عشرة (١٦٢٥ - ١٥٧٠ ق.م.)

ملوك هاتين الأسرتين من الهكسوس وعددهم ١٣ ملكا وقد حكموا من
عاصمتهم « اواريس » في شمال شرق الدلتا . وحمل بعضهم أسماء سامية مثل
« يعقوب » و « خيان » و « عامو » . وإلى جانب ذلك انتحل جميع ملوك
الهكسوس أسماء فرعونية . كما حمل ثلاثة منهم الاسم « ايبي » الذي حرفه
المؤرخ مانيتون إلى Apophis .

الأسرة السابعة عشرة (١٦٦٠ - ١٥٧٠ ق.م.)

عاصرت هذه الأسرة الوطنية التي حكمت في طيبة ملوك الهكسوس وبلغ
عدد ملوكها ١٦ ملكا حملوا أسماء يغلب عليها التفرقة القدامى الذين حكموا

في طيبة مثل « انيوتف » و « متوحتب » . وآخر ملكين في هذه الأسرة
تزعما حرب التحرير لطرد الهكسوس وهما الملك « سقنرغ - تاعا » وابنه
« كامس » .

سادسا : عصر الدولة الحديثة : ويشمل الأسرات من الثامنة عشرة إلى

العشرين ، ويمتد من ١٥٧٠ إلى ١٠٨٠ ق م . ويسمى أيضا عصر الامبراطورية
نظراً لأنه يتميز بتأسيس الامبراطورية المصرية في آسيا وامتداد حدودها في
النوبة حتى الشلال الرابع ، كما تتميز بحركة عمرانية واسعة النطاق وخاصة في
طيبة عاصمة الامبراطورية .

الأسرة الثامنة عشرة (١٥٧٥ - ١٣٠٨ ق م)

وتعتبر أعظم الأسرات الفرعونية وقد أسس ملوكها الامبراطورية المصرية
ولكل ملك من ملوكها أهمية خاصة في التاريخ المصرى من ناحية معينة ولذلك
يحسن اعطاء قائمة كاملة بأسماء جميع ملوكها وتاريخ اعتلاء كل ملك العرش
كما يلى :

- ١ - احمس الأول ١٥٧٥ ق م .
- ٢ - امنحتب الأول ١٥٥٠
- ٣ - تحتمس الأول ١٥٢٨
- ٤ - تحتمس الثانى ١٥١٠
- ٥ - حتشبسوت ١٤٩٠
- ٦ - تحتمس الثالث ١٤٩٠ (بالاشتراك مع حتشبسوت)
١٤٦٨ (منفردا)
- ٧ - امنحتب الثانى ١٤٣٦
- ٨ - تحتمس الرابع ١٤١٣

- ٩ - امئحتب الثالث ١٤٠٥
 - ١٠ - امئحتب الرابع (اخناتون) ١٣٦٧
 - ١١ - سمنخ كارع ١٣٥٠
 - ١٢ - توت - عنخ - آمون ١٣٤٧
 - ١٣ - آي ١٣٣٩
 - ١٤ - حور محب ١٣٣٥ ق.م.
- الأسرة التاسعة عشرة : (١٣٠٨ - ١١٩٤ ق.م) وعدد ملوكها ثمانية
- أهم الأربعة الأوائل وهم :
- ١ - رمسيس الأول ١٣٠٨ ق.م.
 - ٢ - سيتي الأول ١٣٠٩
 - ٣ - رمسيس الثاني ١٢٩١
 - ٤ - مرنبتاح (منفتاح) ١٢٢٤-١٢١٤ ق.م.

وبلاحظ أن ملوك هذه الأسرة اتخذوا من مدينة « تانيس » في شرق الدلتا عاصمة حرية لقربها من ميدان الحرب في الشام . وقد أصبحت هذه المدينة في عهدهم بمثابة عاصمة ثانية للبلاد إلى جانب طيبة العاصمة الأولى .

الأسرة العشرون : (١١٨٤ - ١٠٨٧ ق.م) وعدد ملوكها عشرة حملوا جميعا الاسم « رمسيس » فيما عدا مؤسس الأسرة « ست - نخت » . ولتمييز رعامه هذه الأسرة عن رعامسة الأسرة التاسعة عشرة أعطى علماء الآثار المصرية تسلسلا عدديا لرعامسة الأسرة العشرين يتبع التسلسل العددي لرعامسة الأسرة التاسعة عشرة وبذلك سمي أول ملك يحمل الاسم « رمسيس » في الأسرة العشرين ، « رمسيس الثالث » (نظراً لوجود ملكين يحملان الاسم

« رمسيس » في الأسرة التاسعة عشرة) ، ثم رتبوا ملوك الأسرة العشرين على هذا الأساس حتى « رمسيس الحادى عشر » وهو آخر ملوك هذه الأسرة ، وأهم ملوك الأسرة العشرين هم :-

- ١ - ست - نخت ١١٨٤ ق م .
- ٢ - رمسيس الثالث ١١٨٢
- ٣ - رمسيس الرابع ١١٥١ - ١١٤٥
- ٥ - رمسيس السادس ١١٤١ - ١١٣٤
- ٨ - رمسيس التاسع ١١٣٤ - ١١٢٧
- ١٠ - رمسيس الحادى عشر ١١١٤ .

سابعاً . العصر المتأخر : ويسمى أيضاً عصر الاضمحلال الثالث أو عصر الاضمحلال النهائى نظراً لشيخوخة الدولة الفرعونية واتجاهها نحو الزوال ويطلق على بعض فترات أسماء مميزة لها مثل « عصر الأسرة الليبية » نظراً لأن ملوكها ينحدرون من أصل لىبى . و « عصر الأسرة النوبية » . ويشمل العصر المتأخر الأسرات من الواحدة والعشرين إلى الواحدة والثلاثين ويمتد من ١٠٨٧ إلى ٣٣٢ ق م . وهو تاريخ غزو الاسكندر المقدونى لمصر .

الأسرة الواحدة والعشرون : (١٠٨٧ - ٩٤٥ ق م) في عهد هذه الأسرة انقسمت البلاد إلى قسمين كما كانت قبل عصر الأسرة الأولى أى إلى الوجهين القبلى والبحرى . وقد حكم ملوك الوجه القبلى من طيبة وأهمهم « حريحور » الذى كان كبيراً لكهنة آمون ثم اغتصب العرش من آخر فراعنة الأسرة العشرين . أما ملوك الوجه البحرى فقد اتخذوا عاصمتهم فى « تانيس » العاصمة الثانية أيام الرعامسة ومن أهمهم « سمنديس » مؤسس الأسرة وقد حكم بعده عدة ملوك حملوا الاسم « بسوسنس » .

الأسرة الثانية والعشرون : (٩٤٥ - ٧٢٠ ق.م.) . تعرف أيضاً

« بالأسرة الليبية » لأن مؤسسها « شاشانق (شيشنق) الأول » من أصل ليبي وقد اتخذت من مدينة « بوبسطة » وهي « تل بسطة » الحالية (بالقرب من الزقازيق) عاصمة لها . وقد تسمى خمسة من ملوك هذه الأسرة بالاسم « شاشانق » كما تسمى اثنان بالاسم « أوسركون » .

الأسرة الثالثة والعشرون : (٨١٧ - ٧٣٠ ق.م.) (عاصر بعض ملوك

هذه الأسرة ملوك الأسرة الثانية والعشرين الليبية . وقد اختلف العلماء عما إذا كانت هذه الأسرة قد حكمت من تل بسطة أم من طيبة .

الأسرة الرابعة والعشرون : (٧٣٠ - ٧١٥ ق.م.) وعدد ملوكها اثنان

فقط هما « تفتخت » مؤسسها ثم ابنه الذي سماه المؤرخون اليونان والرومان « بوكوريس » أو « بوخوريس » (بالمصرية باك - إن - رنف) .

الأسرة الخامسة والعشرون : (٧٥١ - ٦٥٦ ق.م.) أسسها الملوك

النوبيون الذين غزوا مصر . وأصل هؤلاء الملوك من سلالة الكهنة المصريين الذين فروا من اضطهاد ملوك الأسرة الليبية واستقروا في النوبة عند بلدة « نباتا » الواقعة بالقرب من الشلال الرابع حيث أسسوا دولة نوبية متمصرة ثم انتهز أحد الملوك من سلالتهم وهو الملك « بعنخي » فرصة الصراع الذي شب بين ملوك الأسرات الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين وغزا مصر وأسس أسرة حاكمة فيها . وأهم ملوك هذه الأسرة « طهارقا » و « تانوت - آمون » . وقد تصدى هذان الملكان للجيوش الآشورية عندما حاولت غزو مصر . ولكن الآشوريين تغلبوا عليها وأرغما كلا منها على الفرار إلى نباتا .

الأسرة السادسة والعشرون : (٦٦٤ - ٥٢٥ ق.م.) يعرف عصر هذه الأسرة أيضا باسم « العصر الصاوي » نسبة إلى بلدة « صا الحجر » الواقعة في ملاصقة مدينة كفر الزيات وكانت عاصمة لهذه الأسرة . وقد أطلق المؤرخون اليونان والرومان على هذه العاصمة الاسم « سايس Sais » . وأحيانا يطلق علماء الآثار المصرية على عصر هذه الأسرة « عصر النهضة » نظراً لأن ملوكها حاولوا إحياء تراث البلاد بالرجوع إلى الماضى وتقليد فنون الدولة القديمة بوجه خاص . ويتميز عصر هذه الأسرة أيضا بكثرة استخدام اليونانيين كمرتزقة في الجيش المصرى . وفى آخره غزا الفرس مصر بقيادة ملوكهم « قمبيز » .

الأسرة السابعة والعشرون : (٥٢٥ - ٤٤٠ ق.م.) هذه الأسرة ليست مصرية بل فارسية تنسب إلى ملوك الفرس رغم أنهم كانوا يحكمون مصر من بلادهم ويولون عليها ولاية من قبلهم . وفى أواخر عهدها تمكن المصريون بزعامه أمير مصرى يسميه المؤرخون الاغريق والرومان « إيناروس » من طرد الحامية الفارسية وتحرير البلاد .

الأسرة الثامنة والعشرون : (٤٠٤ - ٣٩٩ ق.م.) أسسها « إمر تاوس » وهو مصرى أيضا اشترك فى حرب التحرير ضد الفرس . وهو الفرعون الوحيد فى هذه الأسرة وكانت صا الحجر عاصمة له .

الأسرة التاسعة والعشرون : (٣٩٩ - ٣٨٠ ق.م.) وهى مصرية أيضا وعدد ملوكها أربعة .

الأسرة الثلاثون : (٣٨٠ - ٣٤١ ق.م.) وهى أسرة مصرية وعدد ملوكها اثنان وفى آخرها تمكن الفرس من استعادة مصر .

الأسرة الحادية والثلاثون : (٣٤١ - ٣٣٢ ق.م.) ملوك هذه الأسرة من أباطرة الفرس مثل الأسرة السابعة والعشرين وفى آخر عهدها غزا الاسكندر المقدونى مصر وبهذا الغزو انتهى العصر الفرعونى .

حضارة مصر الفرعونية

تقديم

في دراستنا لحضارة مصر الفرعونية لن نتبع المنهج التقليدي المؤلف الذي يلتزم بالوصف الظاهري لهذه الحضارة ، وإنما سنحاول أن نتعمق في الدراسة للتعرف على جذور هذه الحضارة وأصولها ومنابتها الأولى في التربة المصرية ومدى تأثير البيئة المصرية في تشكيلها واضفاء الطابع الذي ميزها وثبتت عليه منذ نشأتها حتى زوالها . وهدفنا من ذلك الأسلوب في الدراسة ، هو فهم أسباب الظواهر الحضارية التي تميزت بها الحضارة المصرية الفرعونية ، مثل عقيدة البعث والخلود في الدين ، وتأليه الملوك في النظام السياسي ، ومثل الميل إلى الضخامة في العمارة . وكذلك فهم أسباب خلو الحضارة المصرية من الظواهر الحضارية التي تميزت بها بعض الحضارات القديمة الأخرى ، مثل الحكم الشبيه بالديمقراطية أو حكم المجالس في النظام السياسي العراقي ، ومثل عدم اتباع قاعدة المنظور المعروفة في الفنون الاغريقية ، وغير ذلك من أوجه الاختلاف بين الحضارة المصرية وحضارات الشرق القديم الأخرى .

ولتحقيق هذه الأهداف ، وإلغاء الضوء أيضا على ما يبدو غامضا أو غريبا من الظواهر الحضارية المصرية ، سوف نلجأ إلى المقارنة بين هذه الظواهر وبين الظواهر الحضارية المناظرة لها في بلاد الشرق القديم الأخرى ، وعلى الأخص الحضارة العراقية القديمة نظراً للتشابه في الظروف الطبيعية بين مصر والعراق ، ولأن حضارتى البلدين كانتا الحضارتان الرائدتان في منطقة الشرق الأدنى القديم اللتين أخذت عنهما سائر حضارات المنطقة .

وسوف يتكشف لنا من خلال دراستنا للحضارة المصرية بالطريقة التحليلية

التي سئبها ، أن كثيراً من الظواهر الحضارية المصرية كانت تدور في أفلاك
حول أفكار رئيسية شغلت الانسانية المصرية طوال عصور التاريخ الفرعوني ،
وانبثقت عنها قيم ومبادئ بلغت مستوى عظيم من الرقي الفكرى ، وذلك على
عكس الاعتقاد السائد بين البعض بأن كثيراً من الظواهر الحضارية المصرية
كانت تعبر عن أفكار ساذجة أو بدائية .

ولما كانت ظواهر أو عناصر حضارة ما من لغة ونظم ومعتقدات وفنون
وآداب هي المظهر الخارجى لروح الأمة التي أبدعتها وتعبيراً حقيقياً عن شخصية
هذه الأمة ^(٥) فاننا قبل أن نبدأ في دراسة الحضارة المصرية علينا التعرف أولاً
على خصائص وملامح الشخصية المصرية التي أبدعت حضارة مصر الفرعونية .

ملامح الشخصية المصرية منذ أقدم العصور وأثر البيئة فيها :

تميزت البيئة الطبيعية المصرية بميزات فريدة انطبعت بوضوح على الحضارة
الفرعونية ولا سيما في المراحل المبكرة منها عندما كانت هذه الحضارة تعبر
تعبيراً حقيقياً عن الشخصية المصرية والروح المصرية ، فاذا تأملنا الشخصية
المصرية نجد أنها امتازت منذ أقدم العصور بملامح وصفات معينة ، وأن هذه
الملامح والصفات ظلت ثابتة عبر السنين والأجيال وما زال أغلبها يميز الشخصية
المصرية حتى اليوم .

وأول ملامح أو صفات الشخصية المصرية هو الصبر ، فالمصرى صبور
إلى أبعد حدود الصبر وأكبر دليل على هذه الصفة ، تلك المنشآت الضخمة
من اهرامات ومعابد ومسلات ومقابر ، التي أُنشئت فيها البناء المصرى والفنان
المصرى من صبره ما أخرجها آية في الفن والابداع .

وتتصل بصفة الصبر صفة أخرى تميز بها المصرى هي الإيمان ، إذ لولا

لما صبر المصرى على مشاق العمل فيما شاده من منشآت ضخمة . فمثلا لولا إيمان المصرى واعتقاده بأن مساهمته في بناء مقبرة مليكة أو معبد إلهة سيضمن له الخلود والنعيم في الحياة الأخرى ، لولا هذا الإيمان الذى أمدّه بطاقة روحية تبلغ في قوتها أضعاف الطاقة المادية ، لما صبر المصرى على قسوة العمل في بناء الهرم أو المعبد . ولا شك أن صفة الصبر قد استمدّها المصرى من تحديات الطبيعة المصرية ، من صراعه ضد تحدى البيئة في محاولة تطهير الأرض وتطويع النيل واخضاع فيضانه لارادته .

أما الصفة الثانية من صفات الشخصية المصرية فهي الاعتدال ، فالمصرى منذ أقدم عصوره معتدل يرفض التطرف دائما ، ولعلنا نجد مصداق ذلك في خلو مصر من المذاهب المتطرفة . بل إن مصر قد تكون في مقدمة بلدان الشرق التى لا تجد المذاهب المتطرفة أرضا خصبة فيها . هذا الاعتدال ليس إلا من نتاج الطبيعة المصرية بل هو صفة أصيلة فيها ، فطبيعة مصر لا تعرف التطرف لا في مناخها (لا برد قارس ولا حر مرهق ولا عواصف عاتية) ولا فى أرضها (لا براكين ولا زلازل مدمرة) ولا فى نيلها (لا فيضان كاسح ولا تحاريق مهلكة فى الأعم الأغلب) .

بل أن هذا الاعتدال تواكبه وتكمله صفة الاتزان والتوازن ، وهذه الصفة واضحة في المظهر التضاريسي للبيئة المصرية ، فالنيل يجرى فى الوسط من أقصى الجنوب إلى أقصى الشمال يحف به شاطئان تتشابه طبيعتهما من أقصى الجنوب لأقصى الشمال أيضا إذ تمتد وراءهما الأراضى الغنية الخضراء يليها صفان من أشجار النخيل تليها الصحراء الممتدة بطول الوادى من الجنوب إلى الشمال ، وهذا المنظر المتوازن المستمر بلا انقطاع من الجنوب (من شمال السلسلة عند ادفو) إلى أقصى الشمال لا شك له تأثيره بما يوحى به من صفات الاعتدال والتأني والتوازن .

أما الصفة الثالثة من صفات الشخصية المصرية فهي الاحتواء ، أو الامتنعاص

فلقد وصف المؤرخون مصر بأنها « بوتقة » تصهر الدخيل وتطبعه بطابعها . وقد تجلت هذه الصفة بوضوح منذ أقدم عصور التاريخ المصرى فى امتنعاص مصر لتلك المؤثرات العراقية التى دخلت مصر قبيل عصر الأسرات . كما تجلت بعد ذلك طوال عصور التاريخ المصرى رغم تعاقب الغزاة وتتابع الدخلاء ، ولا شك أن الحماية التى تضيفها على البلاد الصحارى الشاسعة الممتدة على الجانبين ، قد جعل مصر تتمتع بعزلة « موضع » (وان كانت ليست عزلة « موقع » كما سنذكر بعد) فحمتها هذه العزلة من الغزوات الوافدة أو على الأقل كانت تضعفها أو تنهكها بعد اجتيازها الصحارى الشاسعة مما كان يسهل على الشخصية المصرية احتوائها وامتنعاصها . ومن جهة أخرى كانت تلك الصحارى بمثابة مصفاة لا تسمح بالمرور فيها إلا للعناصر القوية التى كانت بمثابة تطعيم للعنصر المصرى .

والصفة الرابعة من صفات الشخصية المصرية هى الوضوح وعدم الالتواء

والوضوح سمة أيضا من سمات الطبيعة المصرية تظهر فى الصحراء والأرض الخضراء فالفاصل بينها واضح تام الوضوح . انها لا يتداخلان إلا فى أماكن قليلة فى الدلتا خاصة . والوضوح سمة من سمات السماء فى مصر فهي بصفاؤها وخلوها من الغيوم أغلب أوقات العام تجعل كل شيء واضحا تحت أشعة الشمس الساطعة .

والصفة الخامسة هى الشعور بقوة الانتماء ، ذلك أن الأرض المصرية كان

لها قوة جذب غالبة تشد المصرى دائما إليها (وما زالت حتى اليوم وإن كانت قد ضعفت إلى حد ما نتيجة للتزايد الرهيب فى عدد السكان وتزاحمهم وما قربت على ذلك من ضيق الوادى بهم وضيق الرزق أمامهم) فأينما كان يذهب المصرى

وَأَيْنَا أَرْتَحِل ، سِرْعَانْ مَا يَدْخُلْهُ الْحَنِينُ إِلَى الْأَرْضِ الْمِصْرِيَّةِ . وَقَدْ تَجَلَّتْ هَذِهِ الصِّفَةُ مِنْذُ أَقْدَمِ الْعُصُورِ فِي الْعَقَائِدِ الْمِصْرِيَّةِ وَانْعَكَسَتْ عَلَى الْأَدَبِ الْمِصْرِيِّ الْقَدِيمِ إِذْ كَانَ الْمِصْرِيُّ يَعْتَبِرُ مَوْتَهُ وَدَفْنَهُ خَارِجَ بِلَادِهِ بِمِثَابَةِ لَعْنَةِ تَحْلٍ بِهِ ، وَلَمْ يَكُنْ يَعَادِلُ عِنْدَهُ أَى شَيْءٍ فِي الْوُجُودِ قَدْرَ مَوْتِهِ دَاخِلَ بِلَادِهِ وَدَفْنِهِ فِي أَرْضِهَا ، وَتَقْدِيمِ الْقَرَايِينِ عَلَى رُوحِهِ مِنْ خَيْرَاتِهَا .

وَالصِّفَةُ السَّادِسَةُ مِنْ صِفَاتِ الشَّخْصِيَّةِ الْمِصْرِيَّةِ هِيَ الْوَفَاءُ ، وَقَدْ طَغَتْ هَذِهِ الصِّفَةُ عَلَى الْخَلْقِ الْمِصْرِيِّ كُلِّهِ حَتَّى أَصْبَحَ الْوَفَاءُ طَابِعَ الْمِصْرِيِّينَ الْأَوَّلِ وَالْأَصِيلِ . وَلَا شَكَّ أَنَّهُمْ قَدْ تَطَبَّعُوا فِي ذَلِكَ بِالطَّابِعِ الْمُمَيِّزِ لِشَرِيَانِ الْحَيَاةِ فِي هَذِهِ الْبِلَادِ . بِالنَّيْلِ الَّذِي يَنْبَغِي بِوَعْدِهِ كُلَّ عَامٍ حَتَّى لَقَدْ كَانَ عِيدُ الْإِحْتِفَالِ بِفَيْضَانِهِ السَّنَوِيِّ يُسَمَّى « وَفَاءُ النَّيْلِ » .

هَذِهِ الْخَصَائِصُ وَالْمَلَامِحُ الَّتِي مِيزَتْ الشَّخْصِيَّةَ الْمِصْرِيَّةَ قَدْ انْعَكَسَتْ عَلَى مَظَاهِرِ الْحَضَارَةِ الْمِصْرِيَّةِ وَلَا سِيَّمَا فِي عَصْرِهَا الْمُبَكِّرِ إِبَانِ الْعَصْرِ الثَّانِي وَالْدَوْلَةِ الْقَدِيمَةِ . فَالْمُتَّبِعُ لِحَضَارَةِ مِصْرَ فِي هَذِهِ الْفَتْرَةِ يَجِدُ أَنَّهَا تَعْبِرُ تَعْبِيرًا حَقِيقِيًّا صَادِقًا عَنْ الرُّوحِ الْمِصْرِيَّةِ وَالشَّخْصِيَّةِ الْمِصْرِيَّةِ ، بَلْ لَا نَبَالِغُ إِذَا قُلْنَا أَنَّ حَضَارَةَ الدَّوْلَةِ الْقَدِيمَةِ هِيَ حَضَارَةُ مِصْرِ الْفِرْعَوْنِيَّةِ الْأَصِيلَةِ . وَمِنْ هُنَا كَانَتْ دَرَاةُ حَضَارَةِ مِصْرِ الْفِرْعَوْنِيَّةِ تَقْتَضِي تَحْلِيلَ حَضَارَةِ الْعَصْرِ الثَّانِي وَالْدَوْلَةِ الْقَدِيمَةِ بِوَجْهِ خَاصٍ لِفَهْمِ أَصُولِهَا وَجُذُورِهَا .

وَلَا كَانَ التَّعَرُّفُ عَلَى جُذُورِ الْحَضَارَةِ الْفِرْعَوْنِيَّةِ يَقْتَضِي دَرَاةَ مَا لِعَوَامِلِ الْبَيْئَةِ الطَّبِيعِيَّةِ فِي مِصْرَ مِنْ أَثَرٍ فِي تَشْكِيلِ مَظَاهِرِ وَعُنَاصِرِ هَذِهِ الْحَضَارَةِ ، فَسَوْفَ نَعْطِي أَهْمِيَّةً خَاصَّةً لِدَرَاةِ هَذِهِ الْعَوَامِلِ مَعَ تَرْكِيزِ الدَّرَاةِ عَلَى أَكْثَرِ الْمَظَاهِرِ الْحَضَارِيَّةِ الْمِصْرِيَّةِ تَأْثَرًا بِهَا وَهِيَ النِّظَامُ النِّسْبَاسِي (الْمُلْكِيَّة) وَالْإِدَارِي - الدِّينِ وَالْمَعْتَقَدَاتِ - وَالْفَنُونِ .

أثر عوامل البيئة الطبيعية المصرية في السمات الحضارية الفرعونية

تعد الوحدة بين أجزاء مصر أول العوامل الديناميكية في نشأة الحضارة الفرعونية بشكلها المعروف . وقد أدت الوحدة إلى مركزية شديدة كما كانت هذه المركزية بدورها ممبياً في تدعيم الوحدة واستمرارها ، حتى أصبحت من أهم سمات الحضارة الفرعونية عامة وأهم سمات النظام السياسي والإداري خاصة. هذه الوحدة كانت وليدة عوامل البيئة الطبيعية المصرية فهي وليدة التفاعل والتوافق بين موضع مصر وموقعها .

والمقصود بالموضع Site البيئة الطبيعية : فصائصها وحجمها ومواردها في ذاتها ، أي البيئة النهرية الفيضية بتأثيراتها الخاصة وجسم الوادي بشكله وتركيبه ، والمقصود بالموقع Location علاقة الاقليم بما حوله ، وهذه العلاقة تتحدد بتوزيعات الأرض والناس والانتاج حول البلاد (٦) . فالموضع اذنب خاصية محلية داخلية بينما الموقع علاقة خارجية . فالموضع يوفر لمصر الأمن والاستقرار ويطبعها بطابع العزلة عما حو لها . بينما يهيء لها الموقع فرص الاحتكاك بما حو لها . وهذان العاملان يؤديان إلى نتيجة واحدة هي الوحدة السياسية والمركزية العنيفة .

فبالنسبة للموضع تبدو مصر كواحة صحراوية أو شبه واحة في محيط الصحراء فهي بذلك أشبه بعالم قائم بذاته صارم الحدود والمعالم وهي بكل هذا تتنافر بوضوح تام مع الصحراء المحيطة حتى يبدو الفاصل بين الأرض الخضراء والأرض الحمراء كالخط الثقيل ، وحتى ليتمكن أحياناً أن نضع قدماً على الأرض السوداء وأخرى على رمل الصحراء ، (٧) فالفاصل بين المعمور واللامعمور صارم كسيف السيف خاصة في الصعيد ، وإن خفت حدته تدريجياً شمالاً لا سيما في

أطراف الدلتا ، وحتى هذا فنطاق الظل ضيق جدا وثانوى للغاية .

مصر اذن - من ناحية الموضع - في حكم الواحة المثالية ، وهى بحكم كونها واحة قد توفر لها قدر من العزلة يحميها من الأخطار الخارجية . كما أن الأخطار الخارجية كانت في حد ذاتها قوة لاجمة بلورت الشعور بالوحدة الوطنية .

ومن الداخل أى من ناحية الموضع أيضا فإن تركيب مصر الداخلى لا يقل أهمية في منحها كيانا موحداً ، فمن أعلى حوض من أحواض الري في أسوان (في نظام ري الحياض) إلى أدنى حقل عند المصب ، تؤلف مصر سلسلة متصلة الحلقات متكاملة هيدرولوجيا (مائيا) فلا يمكن أن تخطط لمشاكل الماء فيها تخطيطا محليا ، بل لابد من أن تعالج كوحدة هيدرولوجية (مائية) واحدة ، وإلا اختل فيها ذلك التوازن البيئى الحرج الدقيق وبالتالي اختلت فيها عناصر الحياة ، بمعنى آخر انها كل غير قابل للتجزئة ، ولا يمكن أن تدار أو تحكم كعدة وحدات مستقلة . فالمياه في مصر هى أقوى عوامل الوحدة السياسية (١) .

وبالإضافة إلى هذا العامل الهيدرولوجى فقد كان هناك عامل آخر له أثر كبير في وحدة مصر هو عامل النقل والمواصلات . ففي تناسق نادر يتضافر النهر مع الرياح في ربط أجزاء البلاد ربطا محكما . النهر يتجدر من الجنوب انحدارا تدريجيا لطيفا (١ : ١٠٠٠ - ١٤٠٠٠) آخذا بين الملاحة الهابطة في يسر وسهولة والرياح الشمالية السائدة تساعد الملاحة الصاعدة ضد التيار . وقد كان النهر وملاحة النهر أساس انتشار الحضارة داخل الوادى ، وكان أيضا وسيلة توجيهه سياسيا .

على أساس الوحدة الطبيعية الآمرة كان طبيعيا أن تظهر الوحدة السياسية في مصر عند أول فرصة ممكنة ، هناك تبدأ مرحلة « فترة تكوين الأمم » (٩) فهي مرحلة لم تعرفها دول أخرى إلا بعد ذلك ببضعة آلاف من السنين ، بدأت تلك المرحلة مع بدء الاستقرار الزراعى حيث تحولت القبائل الرحل والعشائر إلى أقاليم ومقاطعات nomes وبها انتقلت وحدة المجتمع من وحدة دموية مغلقة إلى وحدة سكنية واسعة ، من وحدة قرابة ضيقة إلى وحدة جوار رحبة .

غير أن هذه المقاطعات رغم اتساعها لم تكن في حد ذاتها سوى وحدات هيدرولوجية محلية لم يكن في مقدورها أن تصمد أمام عناصر البيئة التي تدفعها دفعا حثيثا نحو الوحدة الشاملة ، فاختزلت هذه المقاطعات الى وحدتين رئيسيتين هما الوجهان القبلى والبحرى . ويدورانها بتأثير الأهواء والمطامع السياسية كانا كلما اتحدا ينفصلان مرة أخرى . ولكن أخيرا ما لبثت أن انتصرت العوامل الاشد قوة من الدوافع السياسية البشرية ، وهى عوامل البيئة الطبيعية . فقد حدثت الوحدة النهائية التي استمرت بعد ذلك طوال عصور التاريخ الفرعونى تقريبا . وكان ذلك ابداً بقيام الأسرة الاولى الفرعونية حوالى عام ٣٢٠٠ ق.م فكانت مصر بذلك أول أمة بمعنى القومية الصحيح . وأول دولة بالمعنى السياسى الكامل . واتخذت الدولة الموحدة عاصمتها (الجدار الأبيض - منف) فى المركز الجغرافى للبلاد ، عند رأس الدلتا ، فكانها بهذا الاختيار قد أعلنت انتصار الطبيعة على الانسان اذ أصبحت رأس الدلتا مقرا لعاصمة مصر ورمزا لوحدة البلاد ومركزية الحكم ، ليس طوال أغلب العصر الفرعونى فحسب بل طوال أغلب التاريخ المصرى كله .

التكامل بين الموضع والموقع أو بين العزلة والاحتكاك :

إذا كانت مصر كواحة صحراوية منعزلة بالموضع وبعبدة عن الاحتكاك بما

حولها (بالنسبة لمن ينظر اليها من داخلها) بأنها بالموقع في مركز هذا الاحتكاك، فهي في قلب الدنيا وعلى ناصية التيارات الحضارية والثقافية . ان التناسق بين أثر الموقع والموضع في مصر قد أدى الى التكامل فيها بين العزلة والاحتكاك، فلم تكن مصر مجرد منبع للحضارة حفريّة ولا مصباً فقط لكل حضارة وافدة، بل كانت دائماً منبعاً ومصباً، تأخذ وتعطي أبداً . وهذا الأخذ والعطاء كان وما زال من مميزات الشخصية المصرية . وفي عملية الأخذ لم تكن مصر تأخذ كل ما يفد اليها على علاته ، بل كانت تلتقي وتهضم أو تنبذ وترفض، فتنتقي ما يلائمها وتنبت ما لا يلائمها ، بل حتى في عملية الانتقاء كانت أحياناً تمتص وتخرج ما امتصته في ثوب أكثر ابداعاً وأكثر ملاءمة لشخصيتها وروحها . والمثال على ذلك تلك التأثيرات الحضارية العراقية التي وفدت على مصر في عصورها المبكرة قبل العصر الثيني أي قبل قيام الدولة المصرية الموحدة بقليل .

فلقد أثارت بعض المظاهر الحضارية ذات الطابع الأجنبي التي ظهرت في الصعيد في ذلك العصر تكهنات كثير من الباحثين ، فبعضهم افترض وصول هجرة جاءت من الشرق بجنس غريب سموه جنس الأسرات ، وأنه ربما جاء من بلاد ما بين النهرين وما حولها ، وأن اصحابه استطاعوا أن يتغلبوا على القطر شماله وجنوبه وأنهم ادخلوا إلى مصر مظاهر الحضارة الفرعونية التي ظهرت في عصر بداية الأسرات كعلامات الكتابة وعبادة الاله حورس والوحيدات الزخرفية الحيوانية وطريقة بناء المشكاوات من اللبن والأختام الاسطوانية وغير ذلك . وهذا الرأي معناه أن الحضارة الفرعونية مستوردة من الخارج وليست أصيلة في مصر .

غير أن هذا الرأي لا يمكنه الصمود أمام الحقيقة الواضحة وهي أن اشكال العناصر الحضارية التي ظهرت في العصر الثيني ذات طابع محلي وبعضها توجده

مراحل تطوره في البيئة المصرية نفسها . ومعنى هذا أن الحضارة المصرية في مجموعها حضارة أصيلة نشأت في البلاد وإن ماظهر على بعض عناصرها من أشكال اجنبيه الطابع لا يعدوان إلا كون مجرد تأثيرات حضارية وفدت من الخارج ، وهذه التأثيرات تتمثل فيما يلي :

(١) اشكال سفن ذات نهايات مرتفعة تشبه السفن العراقية التي ترجع لذلك العصر وقد ظهرت في نقوش مقبض سكين جبل العركي (بالقرب من نجع حمادى) وفي رسوم جدران مقبرة الكاب (بلدة عند ادفو) وعلى صيخور وادى الحمامات (بين قفط والقصير) ووادى عباد (بين ادفو ومرسى علم على ساحل البحر الأحمر) .

(٢) شكل رجل اجنبي ذى لحية بلبس عمامة ورداء طويلا وقد ظهر على سكين جبل العركي يفصل بين أسدين (شكل ٢ ب) ولم يكن المصريون يرتدون هذه الملابس الثقيلة بينما ظهر ما يشبهها في العراق (شكل ٢ أ) كما لم تظهر رسوم الفصل بين حيوانين ضمن الرسوم المصرية الأصيلة وإنما كانت شائعة في الرسوم العراقية المعاصرة (شكل ١ أ) وقد تكرر منظر الفصل بين حيوانين في رسوم مقبرة الكاب (شكل ١ ب) وعلى لوحة نعمر (شكل ٣ ب) (١١) التي عثر عليها في الكاب أيضا .

(٣) ظهور الحيوانات ذات الرقاب الملتفة على اللوحات التي ترجع لعصر ما قبل الأسرات وعلى لوحة نعمر (شكل ٣ ب) وهو عنصر زخرفى عراقى أيضا (شكل ٣ أ) (١٢) .

(٤) ظهور أواني ذات صنبور (اباريق ذات بربروز) في مصر في عصر تال لعصر ظهورها في العراق . ومن أمثلة ذلك الاناء الذى يمسك به حامل نعال الملك على لوحة نعمر .

(هـ) ظهور المشكاوات أو الفجوات المنتظمة في المباني المصرية وخاصة في الصعيد ومن ذلك مصطبة الملكة نيت حتب زوجة الملك نعرمر في منطقة نقادة (شكل هـ ب) (١٣) (القرية من قفط) وكانت هذه المشكاوات من خصائص العمارة العراقية . (شكل هـ أ) (١٤) .

ويلاحظ أن هذه التأثيرات ظهرت في المنطقة الممتدة عند نهايات الطرق القادمة من البحر الأحمر وهي طريق وادي الحمامات المؤدى إلى قفط على النيل وطريق وادي عباد الذي ينتهى عند ادفو (انظر خريطة رقم ١) . فضلا عن أن رسوم السفن ذات الطابع الأجنبي وجدت على صخور وادي الحمامات ووادي عباد . وقد عثر على اسم « نعرمر » على صخور وادي القاش جنوب وادي الحمامات مما يدل على نشاطه في الصحراء الشرقية ومناطق البحر الأحمر . وهذه القرائن تشير إلى أن هذه التأثيرات العراقية وفدت عن طريق البحر الأحمر وأنها دخلت مصر عبر الطرق الوافدة من هذا البحر إلى وادي النيل أى عبر طريق وادي الحمامات ووادي عباد ، وأن دخولها مصر من البحر الأحمر يجعل من المستحيل أن يأتى بها جنس دخل البلاد على شكل هجرة ، ذلك أن الملاحة في هذا البحر والطبيعة القاحلة لسواحله تجعل من المستحيل السماح لجماعات كبيرة العدد تأتى في شكل هجرة أو غزوة أن تجتازة ، وخاصة في تلك العصور البعيدة عندما كانت السفن ذات تركيب بدائى أو شبه بدائى ولا يمكنها أن تصمد أمام زوابع البحر الأحمر العنيفة وأمواجه العاتية . لهذا فإن من المرجح أن تكون هذه التأثيرات قد دخلت مصر بطريق سلمى أى عن طريق التجارة . وربما جاء بها شعب وسيط كان يسكن منطقة متوسطة بين مصر والعراق ، ولعلها تكون جنوب الجزيرة العربية حيث تتوفر سلعة هامة كان الشعبان في مصر والعراق منذ أقدم العصور يبذلان كل مرتخص وغال

في سبيل الحصول عليها وهي سلعة البخور ذات الأهمية القصوى في الطقوس الدينية في المعابد المصرية والعراقية . (١٥)

ومن الظواهر المثيرة للاهتمام أن أغلب هذه التأثيرات العراقية ما لبثت أن اختلفت من الرسوم المصرية التي ترجع للعصر الثيني ، فاختلفت صور الحيوانات ذات الرقاب المتداخلة وصور البطل الذي يفصل بين أسدين . ويبدو أن الشخصية المصرية نبذت هذه الأشكال المربعة التي لم تلائمها بينما أبت على العناصر الحضارية التي يمكن أن تتفق مع روحها مثل أشكال المشكاوات في المباني (الفجوات المنعظمة) . ولكن هذه المشكاوات لم تستمر على حالها بل أخذت شكلاً أكثر انتظاماً وتناسقاً عما كانت عليه في البيئة العراقية ثم تجلت فيما بعد كمأروع ما يكون في مباني زوسر في سقاره (شكل ٣١) (١٦) ، بعد أن أضفت عليها الشخصية المصرية خاصة الاعتدال والانتظام والتناسق الأصيلة في الطبيعة المصرية . وبعد أن أضفى عليها المعاري المصري حماسيته الفنية التي امتاز بها على زميله العراقي .

ويلاحظ أن هذا اللون من التطور ظهر أيضاً في إحدى الوحدات الزخرفية النباتية التي يبدو أن أصولها وفدت من العراق ، ومثال ذلك الشكل الذي رسمت به سيقان زهرتي اللوتس المربوطتين إلى بعضهما على الآثار المصرية (*) فرغم أن زهرة اللوتس مصرية صميمية فإن سيقان الزهرتين رسمت بطريقة تشبه إلى حد كبير رسم سيقان الزهور التي كانت تحلى واجهات الأبواب على

(*) ظهرت هذه الوحدة على شكل زهرتي اللوتس المربوطتين لأول مرة على فخار العصر السابق للعصر التاريخي في منطقة قفط

الأختام الاسطوانية العراقية (شكل ١٦ ، ب) ولكن شكل الزهرة المصرية يبدو فيه التناسق والإحساس الفني مما يضيف عليها جمالا تفتقر إليه الزهرة العراقية .

وإلى جانب هذه الأمثلة التي طورها المعمارى المصرى والفنان المصرى يلائم ذوقها الفن الحساس ، هناك أيضا مثال آخر يدل على ملاممة الشخصية المصرية للتأثيرات الأجنبية بما يتفق مع الروح المصرية . فقد عثر في منطقة نجع الدير (الواقعة شرق النيل في مواجهة البلينا بمحافظة سوهاج) ، عثر على أختام اسطوانية تشبه في شكلها العمام الأختام الاسطوانية التي اشتهرت بها العراق وخاصة في العصر السومرى . ولكنها تختلف عنها في موضوعاتها . فالمعروف أن الأختام الاسطوانية السومرية كانت تنقش عليها رسوم تمثل موضوعات دينية من الأساطير أو مواكب حملة القربان إلى المعابد . ولكننا لانجد هذه الموضوعات على الأختام الاسطوانية التي وجدت في نجع الدير ، بل نجد بدلا منها موضوعات جنائزية تمثل صاحب الختم جالسا أمام مائدة قرايين ظهرت فوقها أرغفة خبز وهو يمد يده إليها وقد تدلى شعره خلفه وظهر أسفل ما يشبه المقعد أو السرير (شكل ٧) . وهو نفس الأسلوب الذى شاع في رسوم المعابد المصرية فيما بعد في العصر التاريخي والذي يصور صاحب المقبرة جالسا أمام مائدة قربان (شكل ٦٢) وهكذا نجد المصريين من العراقيين الختم الاسطوانى ولكنهم نفذوا موضوعات رسومه بأسلوب يلائم الروح المصرية والمتطلبات المصرية الغالبة .

من هذه الأمثلة التي ترجع إلى أقدم عصور التاريخ المصرى القديم، يمكن أن نرى أن إحدى الصفات الهامة التي ميزت الحضارة المصرية والشخصية المصرية وهي صفة الامتصاص والاحتواء ، قد ظهرت مع تكوين ونشأة

الحضارة المصرية ، وفي هذا دليل على أنها أصيلة في التربة المصرية . ولا غرو
فإن الطبيعة المصرية التي جعلت من مصر شبه واحة صحراوية وأمدتها بأسباب
التفرد والعزلة ، قد أكدت شخصيتها وعمقتها وأسبغت على هذه الشخصية من
القوة ما جعلها تحتوى التأثيرات الأجنبية وتمتصها وتمثلها وتخرجها في ثوب
جديد . ومن ناحية أخرى لم تكن هذه العزلة عزلة تقوقع وانطواء ، وإنما كانت
عزلة حماية وأمن وصلة واحتكاك فهي لم تحجب مصر عما حولها حتى في تلك
العصور البعيدة التي كانت لا تزال فيها وسائل الاتصال والانتقال في مراحلها
البداية .

الباب الأول

نشأة وتطور النظام السياسي والإداري
في مصر الفرعونية

السياسة الأولى

نشأة وتطور النظام السياسى والإدارى فى مصر الفرعونية

تمهيد

أسس النظام السياسى والإدارى فى مصر الفرعونية

أوضحنا فى الصفحات السابقة كيف كانت الوحدة حتما طبيعيا فى وادى النيل الأدنى دفعت إليه عوامل الطبيعة وعلى رأسها طبيعة النيل وفيضانه . وكيف أن هذه الوحدة اصطفت منذ قيامها بمر كزية آمرة تمثلت أول ماتمثلة فى اختيار العاصمة فى ذلك المكان المركزى من الوادى وهى منطقة رأس الدلتا . وقلنا أن المركزية أصبحت طابع النظام السياسى والإدارى فى مصر طوال العصر الفرعونى بل طوال أغلب ما تلاه من عصور .

والواقع أن من يتأمل ملامح النظام السياسى والإدارى فى مصر الفرعونية يلاحظ أنه منذ نشأته ارتبط بالنهر وبالكفاح ضد طغيان فيضانه ، فان أقدم صورة تظهر الفرعون فى حياته الدنيا (بين البشر والناس) هى الصورة التى تمثل الملك العقرب (الملك السابق للملك « مينا - نارمر » مباشرة) وهو يحتل بشق قناة (شكل ٥٩) (١٧) فقد ظهر الملك واقفا بجوار القناة وقد أمسك بفأس وأمامه تابع يمسك بسلة لعل فيها البذور للانبات ووراءه كاهن يمسك بحزمة من سنا بل القمح . ولا شك أن هذه الرسوم ذات مغزى عظيم فهى تشير إلى احدى الوظائف الهامة للفرعون بل لا نغالى إذا قلنا انها أهم وظائفه وهى قيادة شعبه فى كفاحه لتطويع مياه النيل وفى جهوده لزراعة الأرض .

اذن كانت وظيفة الملك ، كما ظهرت على أقدم الآثار المصرية تختص أساسا بتكثيل الجهود لتحقيق مطالب خياة الناس في هذا الوادى ولتحقيق الرخاء والرفاهية لرعاياه بتطويق النهر والسيطرة على مياهه ، وذلك بإقامة الجسور وشق الترع والقنوات . وهكذا كانت مصر منذ أقدم عصورها مجتمعا هيدرولوجيا أى مجتمعا يدور تنظيمه حول مواجهة مشاكل الري والزراعة والى ابتكار وسائل الري الصناعى (الري الذى يقوم على سواعد الانسان اكثر مما يقوم على اكتناف الطبيعة كالمطر) وتنظيم الجهود البشرى وتوجيهه نحو تطويق النهر والسيطرة على مياهه .

بهذا أصبح الري فى مصر مرادفا للتنظيم والتنظيم المركزى الذى يخضع فيه الجميع طواعية لسلطة عامة مطلقة . ومن هنا كان أحد أسباب قيام ذلك النظام السياسى الذى تميزت به مصر وهو نظام « الملكية المؤلمة » فعندما يكون الفرعون إلها فهو يستمد سلطته من الآلهة فيصبح له الهيمنة الكاملة على رعاياه وتعدو أوامره من وحي الآلهة بل هى أوامر الهية أقوى من أى قانون.

وقد ترتب على قيام نظام الملكية المؤلمة كنظام سياسى لمصر بالإضافة إلى ما تفرضه ظروف المجتمع الهيدرولوجى من تركيز السلطات فى يد قوة مركزية . ترتب على كل ذلك أن أصبحت المركزية من أهم سمات النظام الإدارى فى مصر الفرعونية ، ذلك ان وظيفة الدولة فى المجتمع الهيدرولوجى حيث الزراعة المعتمدة على الري الصناعى أضخم من الوظيفة المألوفة للدولة عامة لان الدولة فى البيئة الفيضية تعتبر أداة كبرى فى تغيير منحة الاقليم والسيطرة على مياهه ، فهى بهذا الدور تزداد قبضتها وسيطرتها بدرجة كبرى ، وتحتاج إلى جهاز إدارى منظم تنظيما دقيقا للإشراف على عمليات الري والزراعة ومن هنا كان

المجتمع في مصر منذ أقدم العصور مجتمعاً حكومياً مركزياً، الحكومة فيه هي التي تملك زمام المبادرة من طريق إدارة مركزية توجه الجهود في مختلف أرجاء البلاد لمواجهة تحديات النهر والفيضان وتلك الإدارة المركزية كانت في مصر الفرعونية هي الملك ومعاونيه .

ورغم أن الطابع العام لنظام الحكم في مصر الفرعونية كان الطابع المركزي، فقد سارت الإقليمية أو الطابع الإقليمي كخاضعة جانبية إلى جانب هذا الطابع المركزي الأساسي، وكانت مظهرية أو أوشككية فقط . وتتجلى هذه الإقليمية في وجود القاب للفرعون وموظفيه تحمل ذكرى تقسيم مصر إلى قطرين شمالي وجنوبي، وهو التقسيم الذي انتهى بالوحدة التي حققها الملك مينا - نعرمر . كما تتجلى الشككية أيضاً في وجود نظام لحكم المقاطعات أو الأقاليم "يعتمد أساساً على إدارة شؤون الري في المقاطعة .

نستخلص من كل ما ذكرنا أن النظام السياسي والإداري قد اصطبح في مصر منذ العصر الثيني بخصائص أربعة ميزته طوال العصر الفرعوني تقريباً وهذه الخصائص هي :-

أولاً : فكرة الملكية المؤهلة .

ثانياً : مركزية شديده وكانت هذه المركزية تؤكد سلطة الملكية والوهيتها كما كانت الملكية المؤهلة بدورها تؤكد تلك المركزية . وبناء على ذلك كانت الإدارات الحكومية المركزية تنسب للملك أو تخضع للإشراف الملكي المباشر وشبه المباشر . واختصت بجميع شؤون البلاد وخاصة ما يتصل منها بالثروة العامة كتنظيم الري وتجديد أوقات الزراعة وتسجيل ارتفاع

النيل وجمع الضرائب ، وقد اصططفت هذه الادارات بمطابع التنظيم الهيدرولوجى فاكسبت خصائص التنظيم الجيد المحكم . وأصبح هذا التنظيم من صفات المجتمع المصرى بل أصبح حسن التنظيم موهبة خاصة تميزت بها الادارة المصرية . ومكنت هذه الموهبة المشرفين على المشروعات من السيطرة على اعداد هائلة من البشر وتوجيههم لتنفيذ أضخم المشروعات وخاصة مشروعات التشييد والبناء (كبناء الاهرامات فيما بعد) .

ثالثا : ثنائية شكلية اسبغت على الادارات الحكوميه (الملكية) ربما حفظا للتقاليد القديمة مثل توحيد القطرين أو ربما ارضاء لأهل الشمال .

رابعا : نظام ذو طابع هيدرولوجى لحكم الاقاليم أو المقاطعات أى بدور أساسا حول شئون الري وتنظيم المياه وترقية الزراعة . ولهذا نجد أن حاكم الاقليم أو المقاطعة فى العصر الثينى كان يلقب «المشرف على حفر الترعى» (عج — مر) .

هذه الخصائص الاربعة التى اتصف بها النظام السياسى والادارى منذ العصر الثينى شكلت الطابع العام لهذا النظام فيما بعد وخاصة فى عصر الدولة القديمة . ولهذا سوف نبدأ بدراسة محور ذلك النظام وهو الملك أو الفرعون المؤله .

الفصل الأول

الملكية في العصر الثميني وخصائص نظام الملكية المؤولة

ان العوامل المتعددة التي فرضتها الطبيعة المصرية كما ذكرنا حتمت قيام نظام للحكم يتمثل في وجود ملك مؤله على رأس السلطة في البلاد ، واعتبر الملك وسيطا بين الآلهة والناس ولا سيما آلهة الطبيعة المصرية (الشمس والنيل) التي اعتبرها المصري مصدرا لما يتمتع به من خير ورخاء لان الملك بزعامته لرعاياه يمثل السلطة التي توجه الناس نحو استغلال امكانيات الطبيعة المصرية بما فيها من خير ورخاء (١٨).

وقد عبر المصريون عن تأليه الملك بأن اعتبروه وريثا لآخر من حكم مصر من الآلهة وهو الاله حورس (١٩) الذي يرمز المصريون له بالصقر ربما لأن الصقر هو أقرب الكائنات الى الشمس ، الاله الأكبر في مصر ولذلك نجسد الفراعنة منذ بداية العصر الثميني يكتبون أسماءهم داخل مستطيل يعلوه شكل الصقر رمز هذه الملكية المؤولة . وهو ما يعرف باللقب الحورى (نسبة الى الاله حور) . وكان الجزء الاسفل من المستطيل يمثل واجهة القصر الملكي . والواقع أن العوامل الطبيعية لم تكن وحدها الدافع لتأليه الملك ، بل كانت هناك عوامل أخرى سياسية ، ترجع إلى تلك الثنائية التي ميزت النظام الحكومي المصري منذ بداية التاريخ الفرعوني والتي ظهرت حتى في القاب الملك نفسه مثل لقب «ملك الوجهين القبلي والبحري» (نسوبيت) ومثل «لقب الربتين أو السيدتين» (نبتي) ويفسر ذلك أحد الباحثين بقوله: كانت مصر في نظر المصريين بلدا واحدا وفي

الوقت نفسه هي بلدان لأن مصر العليا ومصر السفلى أى الصعيد والدلتا كانا دائما يحسان أن كلا منهما يختلف عن الآخر . وفى أية فترة من الفترات التي كان يضعف فيها الحكم كانا يتفصلان عن بعضهما . ولم يمسك عليهما وحدتهما الا اعتمادهما المشترك على مياه النيل ، وقبول المبدأ القائل بأن مصر لم يكن يحكمها شخص من الوجه القبلى أو شخص من الوجه البحرى ، ولكن يحكمها اله تتمثل فيه القوى الجوهرية فى كل من « الأرضين » . فاذا قبل الوجه البحرى هذا المبدأ فلم يكن من حقه أن يعارض فى أن يحكمه إنسان تقيم عائلته فى الوجه القبلى ، فقد كان مقررا أن هذا الانسان لم يكن تابعا لمنطقة جغرافية فى هذا الوجود ولكنه كان من عالم الآلهة . (٢٠)

ولقد أعلن الملك نفسه أنه الاله « حورس » اله السماء مثل العمبر ، وأعلن نفسه أنه هو « الربتان » (نبتى) لأنه اتحدت فيه شخصيتا الآلهتين اللتين كانتا تمثلان الوجه القبلى والوجه البحرى ، وكان هذان الادعاء أن فى خلد ذاتهما كافيين لان يباعدا بينه وبين اعتباره منتسبا لأى جزء من أرض مصر . (٢١)

وتمشيا مع الوظيفة الأولى للفرعون وهى الوظيفة المرتبطة بالرى والزراعة لتحقيق الخير والرفاهية للبلاد ، فقد كان الفرعون يعتبر فى نظر المصريين « ملك الماء » وقد عبروا عن ذلك بالرسوم والصور فى ذلك الرسم الذى أشرنا اليه والذى يصور الملك العمبر برأس احتفالا يشق قناة ، كما عبروا بالكتابة عندما أشاروا إلى أن الفرعون كان يلقي فى النيل كل عام بأمر كتابى أن يبدأ فيضانه فى الحال . (٢٢) ولم يكن ذلك الا رمزا لما كانت تقوم به الادارة الملكية المختصة من جهود كل عام لدراسة الظروف التي يحدث فيها الفيضان ، وتسجيل ارتفاع المياه بالذراع . وقد نقل إلينا ذلك حجر بلمبو منذ الأسيرة

الأولى (*).

وبالنسبة للزراعة عبر المصريين عن واجبات الملك إزاء ثروة البلاد الزراعية باعتباره « ملك الحصاد ». ونفس الرسم الذى يصور الملك العقرب ، يحمل هذا المعنى أيضا . فبينما يصور الملك يمسك بالفأس لشق قناة ، يصور أتباعه وهم يذرون البذور ويقدمون السنابل . وهكذا كانت تتكامل فى أذهان المصريين تلك الفكرة المنطقية، وهى إعتماد الزراعة على تنظيم المياه والسيطرة عليها . وقد سجل هيرودوت ما اعتبره المصريون عملا جليلا نسبوه للملك مينا هو أنه حفر الدلتا من الفيضانات المرتفعة ، بإنشاء سد عظيم . (١٣)

وإلى جانب هذا الاهتمام بالرى والزراعة ، كان الملك يعنى بالمحاصيل ويهتم بحفظ الحبوب فى المخازن والشون . كما كان يوجه اهتماما كبيرا للاكثار من الثروة الحيوانية . وكانت الإدارة الملكية فى عهد الأسر الأولى تقوم باحصاء الحقول والحيوانات فى أوقات منتظمة ، وتوزع الأرض للزراعة بين جماعات الزراع ، فقد كانت أرض مصر جميعها ملكا للملك . وعند الحصاد كان الملك يترك اكل عائلة من المزارعين القدر الكافى من المحصول اللازم لغذائهم . وفى وقت القحط كان يموت شعبه بما ادخره فى مخازنه .

لقد كانت وظيفة الملك منذ العصر الثينى إلى جانب تحقيق رخاء شعبه بتنظيم الرى وزراعة الأرض زراعة منتظمة والاهتمام بالمحاصيل والثروة الحيوانية — كانت هذه الوظيفة تشمل ناحيتين أخرتين هما : أن يكفل عبادة الآلهة وأن يضمن حراسة مصر . وتذكر الحوليات بدقة ما كان يفعله الملوك تحقيقا لهذه الغايات ، فقد كانت عبادة الآلهة تقضى تشييد المعابد ، وإقامة الشعائر ، وتقديم

(*) يوجد هذا الحجر فى متحف مدينة بلرمو حاصلة صقلية . وقد سجل عليه المصريون الأحداث التى وقعت فى عصور ملوك الاسرات من الأولى حتى منتصف الخامسة .

القرابين، والاحتفال بالاعياد، وفي هذه كلها يحتل الملك دائما المكان الأول، وإن حجر « بالرمو » يذكر مثلا السنين التي « مد » فيها الملك « الحبل » ليحدد محيط هذا المعبد أو ذاك (أثناء الاحتفال بوضع أساس المعبد)، ويعدد أعياد الآلهة التي احتفل بها الملك والظروف التي قدمت فيها قرابين وفيرة جدا على المذابح في المعابد. (٢٤)

وإلى جانب هذه الالتزامات التي تكاد تكون يومية، يحيي الملوك كل عامين حفلا عظيما لتمدح به الآلهة الاسرة الحاكمة الذي يرمز اليه الصقر « جور » (حورس)، انه عيد « سدانة خور » (شمسو حور)، وهو يتطلب نفقات عظيمة، من أهمها بناء سفن كبيرة لرحلة الآلهة والملك في النيل، ولعلها كانت تصل إلى بلدة « نخن » (هيراكنبوليس أو الكوم الأحمر عند ادفو)، حيث يوجد معبد حورس القديم. أما حراسة مصر فكان الملك يتولاها بالحملات التي يقوم بها على بدو ليبيا والنوبة (ثم سيناء منذ عصر الدولة القديمة)، أولئك المتضورين جوعا، المتخلفين عن ركب الحضارة (على حد تعبير المصريين) الذين كانوا يغيرون على قرى الوادي ومدنه .

ولتوكيد هذه الحراسة كان الفرعون منذ بداية العصر الثيني حتى نهاية العصر الفرعوني يقوم عند تنويجه بطقس يطوف فيه حول جدار لعله « الجدار الأبيض » الذي أقامه « ميناء » عندما شيد منف. وكان هذا الطقس الذي اطلق عليه المصريون « الطواف حول الجدار » يكرر من حين لآخر. ولعله يرمز بذلك إلى حيوية الملك وقوته وقدرته على حراسة البلاد والدفاع عنها .

واحتفالا بذكرى توحيد القطرين ولتوكيد السلطة الملكية عليها وتأكيد مركزية الحكم، كان الفرعون يحتفل عند تنويجه بذكرى « اتحاد القطين »

(س١ - تاوى) فكان يجلس فى حلة ملكية فاخرة على عرش أو على منصة (شكل ٩) يجاورها وتد مغروز فى الأرض له شكل العلامة الهيروغليفية التى ترمز إلى الاتحاد . وكانت تربط حول هذا الود حزم من بردى الدلتا ومن لوتس الصعيد (شكل ١٠) فعندما يعتلى الملك عرشه يربط نباتى القطرين حول الود ثم يطوف الملك طواف الحيوية والنشاط حول « الجدار الأبيض » (اسم منف أول عاصمة لمصر الموحدة) وبذلك تنعم مصر بالوحدة والسلام والأمن .

وتشبه باله الشمس كان فرعون يقوم بطقس يرمز إلى شروق اله الشمس ويزوجه فى السماء ويقوم الفرعون خلال هذا الطقس بالصعود على منصته وهو يلبس تاج الوجه القبلى ويسمى المصريون هذه الخطوة ، « ظهور ملك الوجه القبلى » (خع - نيسو) ثم يصعد مرة أخرى وهو يلبس تاج الوجه البحرى ويطلق المصريون على هذه الخطوة « ظهور ملك الوجه البحرى » (خع - ييت) وبهذا الطقس يؤكد الملك حقيقة على الأرض هي ظهور أو شروق الشمس التى هى المصدر الأول لكل حياة وهو فى الوقت نفسه يجدد ذكرى تنويجه ملكا على البلاد . ولقد كان هذا الطقس الخاص (بالصعود) يتكرر دوريا فى يوبيله الملكى وكذلك طقس وحدة القطرين وطقس الطواف حول الجدار الأبيض ، حتى يتجدد تأثير هذه الطقوس ولا يضعف قط . (٢٥)

وقد كانت هناك حالات تظهر فيها قوة الملوك الطبيعية والسحرية غير كافية لأداء المهمة العظمى التى اضطلعوا أمام شعبهم بأدائها ، فالمرض والمهرم قد يجعلان الملك غير أهل لمنصبه ، فقدرة الشعب وقدرة الطبيعة رهيتان بقدرة الملك ، فكيف يمكن الإبقاء على هذه القوة ؟ لقد حل المصريون هذه المشكلة

بالاحتفال بتجديد شباب الملك في عيد يوبيل ملكي سموه عيد «سد» (ربما تعني الكلمة عيد النهاية) وكان يسمى أيضا العيد الثلاثيني ربما لأن الملك كان في الأصل يحتفل به بعد مرور ثلاثين سنة على اعتلائه العرش. ومع ذلك فقد أخذ الملوك فيما بعد يحتفلون بهذا العيد دون التقيد بمرور ثلاثين سنة، بل إن منهم من احتفل به عدة مرات أثناء مدة حكمه التي لم تبلغ كلها ثلاثين سنة. ولعل ذلك كان لاكتساب التجدد والحياة التي تضيفها على الملك الطقوس السحرية لهذا العيد.

والظاهر أن الأصل في العيد الثلاثيني يرجع إلى رغبة المصريين في نبذ تلك العادة الوحشية التي كانت تقضى بقتل الزعيم عندما يتقدم به العمر والتي يبدو أن المصريين كانوا يمارسونها في عصور الهمجية والبدائية الموغلة في القدم (والتي ظلت تمارس حتى عهد قريب عند بعض القبائل الأفريقية)، إذ يبدو أن المصريين عندما تقدموا في مضمار الحضارة، قد استعاضوا عن تلك العادة الوحشية بذلك الاحتفال الرمزي لتجديد شباب الملك وحيويته في عيد اليوبيل الملكي.

وحتى بعد الموت لم يكن واجب الملك نحو شعبه قد انتهى بل كان أعظم مما كان عليه في حياته في الدنيا. إن الملك المؤله لا يمكن أن يموت. إنه يدخل بعد موته في حياة خارقة للطبيعة ليكون الوسيط بين الأموات من الناس وبين الآلهة. فيظل الحامي والشفيع الذي يزعي الموت كما كان يزعي الإحياء. ومن هنا جاءت لفظة الشعب على تشييد مقابر ضخمة للمحافظة على جثة الملك من كل أذى، وليهيء له وسائل حياة ملائمة خالدة. وإن مقابر ملوك العصر النيني في سقارة وفي «ثينة» (ايدوس) كفيلة بالبرهنة لنا على أن المصريين

منذ عهد الأسرة الاولى كانوا يعلقون أهمية كبرى على شفاعة الملك الميت لهم عند الآلهة .

ان هذه المنشآت التي كانت تستوعب جزءا كبيرا من نشاط الشعب وثروته لتمجيد جثمان فرعون ، تبرهن على أن الشعب كان يتوقع من الملك في موته مثل ما كان يراه منه من معجزات في حياته . وإذا كان قبر الفرعون في سقارة أو أيديوس يصل في ضخامته إلى ضخامة قلعة ، فذلك لأنه يحمى جثمان هذا الذي يتمركز فيه حيا أو ميتا ، مستقبل الانسانية المصرية .

تلك هي السمات العامة للملكية في أقدم عهد يتيح لنا التاريخ الوصول إليه في الوقت الحاضر ، فليس الملك فقط « جنديا موفقا » وحاميا شجاعا لشعبه في ساحة الوغى وقائدا لرعاياه في تحقيق الرخاء . أنه يبدو أيضا في مظهر الساحر الذي يقيم سلطته على مجموعة من عمليات السحر . فبعد أن « تمثل وهضم » شخصية وسلطة الآلهة والكائنات المؤلهة المقدسة التي كانت تحمي العشائر والمقاطعات (التي كانت قائمه قبل وحدة القطرين) واكتسب بذلك قوتها ونفوذها ، نجده يستولي على الأرضين فيشرق كالشمس ويهب الناس الماء والحصاد ، ويكفل أمنهم بقوته وبذكائه وبشجاعته وبنفذه وحيويته التي يكتسبها من التكرار المستمر للطقوس الملكية . أما صحة الملك التي تعد ذات أهمية كبرى من أجل رفاهية البلاد ، فان أعيان اليوييل الملكي (سد) كقيلة بطقوسها السحرية بتجديدها والعودة بها إلى حيوية وقوة الشباب .

هكذا نشأ نظام الملكية المؤلهة في مصر منذ العصر الشئى وأصبح تقليدا مقدسا ثبت على مر الزمن حتى نهاية العصر الفرعوني ، أي لعدة آلاف من السنين . وقد تساءل الكثيرون عن علة ذلك الاستمرار الطويل لنظام الملكية

المؤلهة في مصر الفرعونية ، وما يحيط به من طقوس وعبادات ، ويجب على ذلك « موريه Moret » أحد فلاسفة علم المصريات بقوله : « كان المصريون يعيشون في بلد تقضى شروطه الطبيعية باستحالة الاستفادة من موارد أرضه الخصبة ما لم يكن به نظام يخضع له الجميع وما لم تتوفر الإرادة الطيبة لدى جميع سكان الوادي . فإذا يكون مصير فلاح الدلتا إذا حجز سكان مصر العليا مياه النيل عنه أيام الجفاف أو تركوها تسيل في منتهى السرعة أيام الفيضان العظيم ؟ وكيف يمكن أن تبنى القنوات والسدود والخزانات ويحافظ عليها إذا لم يتعاون الناس جميعا على إقامتها ؟ وكيف يمكن أن تستغل استغلالا كاملا إذا كانت المنافسات بين العشائر تقف حجر عثرة في سبيل أعمال الفلاحة الدقيقة ؟ وما جدوى حصاد القمح والشعير ، وقطف الأعناب وتربية آلاف الحيوانات الأليفة وفيهم تبتدع وسائل الراحة والترف عن طريق الحرف وصناعات المعادن إذا كان بدو الصحراء يهبطون إلى الوادي للسطو عليه ؟

إن كل هذه الضمانات لن تتحقق إلا في ظل نظام قوى موحد يكون للحاكم فيه القوة والسلطة الضروريتان حتى يمكن مطالبة إدارة أعمال الفلاحة والصناعة وبالعادل بين الناس جميعا ، ونشر الأمن في البلاد . (٢٦)

إن هذا الرأي يؤكد أن نظام الملكية المؤلهة نشأ واسعمر في مصر لأنه كان تابعا من متطلبات البيئة الطبيعية المصرية ، فهو أصيل في التراب المصري ، مرتبط أشد الارتباط بذلك الأساس الأول الذي يقوم عليه أي نظام سياسي أو اجتماعي وهو الأساس الاقتصادي الطبيعي .

التنظيم الإداري لأجهزة الحكم في العصر الثيني

قلنا ان النظام السياسى والإدارى فى العصر الثينى قام على أركان أربعة :-

١ - فكرة الملكية المؤلّهة .

٢ - مركزية شديدة كان مظهرها إطلاق اسم « بيت الملك » على الإدارات الحكومية وأجهزة الحكم .

٣ - ثنائية شكلية أسبغت على هذه الإدارات .

٤ - نظام إدارى للأقاليم يختص أساسا بشئون الرى والزراعة .

ولما كان العصر الثينى هو عصر التأسيس والبناء بالنسبة للحضارة الفرعونية فسوف نجد أن نظم الإدارة التى سادت فى هذا العصر أصبحت على الرغم من بساطتها أساسا لكل التنظيمات الكبيرة التى أعقبتها فى عصر الدولة القديمة .

فقد تمثلت المركزية فى إشراف الملك نفسه على مختلف المصالح ، وتمثلت الثنائية فى معاونيه ، إذ كان يعاونه موظفان كبيران يحملان لقبى « حامل خاتم الإله » (ملك الوجه القبلى) و « حامل خاتم ملك الوجه البحرى » . وكانا يشرفان على الخزينة الثنائية (پر - حيج) التى كانت تسمى أحيانا « بيت المال الأبيض » (الجنوب) و « بيت المال الأحمر » (الشمال) وقد اختصر هذا الاسم فيما بعد إلى « بيت المال الأبيض المزدوج » (پر (وى) - حيج) ، ومن ذلك نلاحظ أن الإدارة المزدوجة كانت قائمة من حيث الشكل أو المبدأ وإن لم تكن كذلك فى الواقع . والدليل على ذلك أن اسم بيت المال المزدوج كان يكتب فى الهيروغليفية برسم بيتين أى بصيغة المثنى ولكن لا ينطق بصيغة المثنى « پر (وى) - حيج » بل بصيغة الفرد « پر - حيج » .

ونجد هذا النظام المركزى (فى حقيقته) الثنائى (فى شكله) كان قائما

أيضا في القاب موظفين كبيرين هما « نائب الملك في نمنن » (اسم العاصمة القديمة للجنوب قبل اتحاد القطرين) و « نائب في » (بوتو » (اسم عاصمة الشمال) بل كان يحمل اللقبين أحيانا موظف واحد . وفي هذا برهان على أن هذه الثنائية في العصر الثيني لم تعد المظهرية أو العرف والتقاليد فحسب (٢٧) .

وهناك ظاهرتان أخريان للمركزية وسيطرة الإدارة الملكية سيطرة مباشرة على شئون البلاد وهما :

- ١ - قيام رجال البلاط الملكي بمهام مالية وغير مالية في أرجاء البلاد .
- ٢ - كثرة حملة الأختام لختم كافة الأعمال بالختم الملكي وهو دليل على تدخل الملكية في كل شيء .

فقد كان رجال البلاط الملكي يقومون بالإشراف على إجراء احصاء شامل كل عامين يخرجون خلاله على ظهور السفن وينتقلون في النيل من إقليم إلى إقليم . وربما كان احصاء خاصا بالأراضي المنزرعة وموارد المناجم . أو ربما كان احصاء للسكان أو احصاء للماشية لتقدير نصيب الدولة منها (٢٨) .

أما عن كثرة حملة الأختام فقد دلت على ذلك الألقاب التي يحملونها بالإضافة إلى حامل خاتم ملك الوجه البحري الذي كان موظفا كبيرا وله إشراف واسع على شئون الوجه البحري ومصالح الدولة فيه . وكذلك حامل خاتم ملك الوجه القبلي ، فقد حمل كثير من الموظفين ألقابا تدل على استخدام الأختام في كل شيء ، ومن ذلك « حامل ختم مخازن الغلال » و « حامل ختم الوثائق » و « حامل ختم موارد الأعياد » بل أن بعضهم حمل لقب « حامل أختام كل شيء » . وكانت توجد إدارة للسجلات الملكية يبدو أنها كانت تحت الإشراف المباشر لأحد كبار حملة الأختام . وكانت تودع فيها الوثائق بعد

ختمها ويبدو أن مثل هذه الإدارة كانت المصدر الذى تستمد منه المعلومات لتدوينها على السجلات التاريخية مثل حجر بلرمو .

وبالنسبة لنظام حكم الأقاليم أو المقاطعات فى العصر الثينى ، فقد ذكرنا أن حاكم الإقليم كان يحمل لقب « عج - مر » أى « المشرف على حفر الترع » ليؤكد أن اشراف صاحبه على شئون الري والزراعة كان أهم واجباته ومسئوليته .

وكانت كتابة هذ اللقب بالهيروغليفية تشير أحيانا إلى عملية الحفر وذلك عندما تكتب بشكل الفأس . كما كانت أحيانا تشير إلى عملية الري نفسها عندما تكتب بعلامة القناة أو بعلامة المقاطعة وهذه العلامة الأخيرة مشتقة من شكل الأرض المقسمة إلى حياض .

وكان حاكم الاقليم يختص بالاحصاء فى مقاطعته، كما كانت عليه مسئولية مراقبة ارتفاع الفيضان وابلاغ الحكومة المركزية التى كانت تقوم برصد ارتفاع الفيضان كل عام، حتى تتخذ الإجراءات المناسبة لمواجهة ارتفاعه وتنظيم الانتفاع بمياهه، وحتى يمكنها تقدير الضرائب (العينية) على أساس مدى انتفاع الأراضى الزراعية بمياه الفيضان .

تلك هى الملامح الرئيسية للنظم الادارية فى مصر فى العصر الثينى، وسوف نجد أنها استمرت كنواة لهذه النظم فى عصر الدولة القديمة وما بعده حتى نهاية العصر الفرعونى .

ولكن قبل الانتقال لعصر الدولة القديمة علينا أن نتناول نقطة هامة وهى ما اثاره بعض الباحثين من وجود نظام حكم ديمقراطى فى الدلتا قبل توحيد

القطرين على يد الملك « مينا - نعرمر » قوامه حكم مجلس من عشرة أعضاء . وقد استندوا في ذلك على ماورد على لوحة نعرمر من تصوير عشرة رجال مقطوعي الرؤوس كانوا حكام منطقة شمال غرب الدلتا التي أخضعها « نعرمر » ضمن إخضاعه للدلتا . كما استندوا على ماورد في تعاليم الملك « خيتي » في عصر الاضمحلال الاول مما يشير إلى وجود حكم « مجلس العشرة » هذا في مقاطعة « اريب » (حول بنها) بعد تفكك سلطة الفراعنة في ذلك العصر . وهذه الوثائق جعلت بعض الباحثين يعتقدون ان الدلتا كانت مقسمة إلى مدن منظمة في صورة اشبه « بالجمهوريات » يتمتع كل منها بحكم ذاتي . وان سكان هذه المدن كانوا يتألفون من مواطنين أحرار يسكنون داخل اسوار مدينتهم وفي حوزتهم الاراضي التي تحيط بالمدينة ، وكانوا يعتمدون في حياتهم على التجارة . ويتألفون من الطبقة الوسطى الحرة وتقوم بينهم أحزاب سياسية متنافسة . وهذا هو السبب الذي جعل هؤلاء الباحثين يعتقدون أن العشرة رجال الذين كانوا يديرون شئون البلد كانوا ينتخبون من أهل البلد نفسها (٢٩)

هذا هو خلاصة الرأي بشأن وجود مجالس للحكم في الدلتا وربما يشبه النظام الذي يطلق عليه « الديمقراطية البدائية » وكان سائدا في حكم المدن العراقية في العصر السومري . أما عن وجوده في مصر فلا يوجد أن دليل عليه سوى تلك الاشارات المتفرقة غير الواضحة .

ولعل السؤال الذي يتبادر الى الذهن في هذا الصدد هو ، لماذا تميز العراق بهذا النظام الذي يعتبر أكثر تقدما ورقيا من النظام المصري من وجهة نظرنا المعاصرة ؟ ورغم أن النظام العراقي نشأ أيضا في العصر المبكر من تاريخ العراق ؟

لا شك أن مرجعنا في هذا الشأن هو البيئة الطبيعية في العراق الجنوبي حيث نشأ نظام الديمقراطية البدائية ، فإن ظروف هذه البيئة دفعت العراقيين في العصور المبكرة إلى «اللامركزية» . ذلك ان السهول العراقية المترامية الممتدة بين نهري دجلة والفرات في مجاريها الدنيا ، وأرساب النهرين لكيات كبيرة من الرواسب ، كل ذلك أدى إلى تجزئة المناطق الواقعة في جنوب العراق وعزلها عن بعضها . وقد قامت الوحدات السياسية على أساس هذه التجزئة ممثلة في دول مدن City-states وظلت التجزئة إلى دويلات هي الطابع السائد في جنوب العراق . وهكذا كان النظام السياسي السائد في جنوب العراق في العصور المبكرة أقرب إلى «اللامركزية» منه إلى المركزية التي سادت في مصر الفرعونية . ولقد نشأ نظام الديمقراطية البدائية في جنوب العراق لأنه يتمشى مع نظام دويلات المدن ، والمدن العراقية تشبه في ذلك مدن اليونان القديمة . فكان لكل مدينة عراقية مجلس من الذكور يمارس السلطة مع جماعة من الشيوخ تقوم بإرشاد هذا المجلس في تصريف الشؤون . وذلك إلى جانب حاكم المدينة الذي لم يكن مؤلها مثل الفرعون في مصر بل كان يعتبر بشرا ووكيلا لآله المدينة . وفي ظل هذا النظام لم يكن قصر الحاكم هو مركز النشاط مثلما كان قصر الفرعون في مصر ، بل كان معبد الآله هو مركز النشاط . وهكذا اختلف النظام العراقي عن النظام المصري نتيجة لاختلاف عوامل البيئة الطبيعية في العراق عنها في مصر وان بدت متشابهة في ظاهرها .

ولقد أدت عوامل التجزئة في البيئة العراقية إلى قيام صراع مستمر بين المدن العراقية ، ولذلك لم يعرف العراق الجنوبي الوحدة الا عندما فرضت من الخارج ، أي عندما جاء الغزاة الأجانب وفرضوها فرضا للسيطرة على البلاد .

ويتضح ذلك إذا علمنا أن أول دولة موحدة شملت العراق الجنوبي كله (وأجزاء من الشمال) ، قامت على يد « سرجون الأكدي » السامي الأصل . ثم تمت وحدة ثانية على يد « حمورابي » الاموري الأصل . وعندما كانت تراخي القبضة التي تمسك بزمام وحدة البلاد ، كانت المدن العراقية ترجع إلى سابق عهدها من الانقسام والتجزئة . وهذا الوضع يختلف عن الوضع في مصر الفرعونية التي كانت وحدتها تنبع دائما من الداخل أي تتم على يد أهلها وسكانها . وكان انفصال هذه الوحدة هو الذي تأتى أسبابه من الخارج . فكلمنا غزا الاجانب مصر كانت البلاد تنفتت إلى دويلات أو ممالك متصارعة مثلما حدث في عصور الاضمحلال الأول والثاني والعصر المتأخر . وهكذا نجد تباينا واضحا بين النظام السياسى المصرى الذى يقوم على المركزية وفيه تنبع وحدة البلاد من الداخل ، وبين النظام السياسى فى العراق الجنوبى المبكر الذى يقوم على اللامركزية ، وفيه تفرض وحدة البلاد ، من الخارج . ولا شك أن السبب فى ذلك هو تباين عوامل البيئة الطبيعية كما سبق أن ذكرنا .

ولعلنا نتساءل ، أى من هذين النظامين أكثر فائدة للمجتمع الانسانى ؟ هل النظام المصرى الذى يقوم على المركزية الشديدة وعلى فكرة الملكية المؤهلة ، أم النظام العراقى الذى يقوم على حكم المجالس ولم يكن حاكم المدينة فيه مؤلها ؟ لا شك أننا بمفاهيمنا الحاضرة سوف نفضل النظام العراقى لانه أقرب إلى نظمنا المعاصرة ، كما أنه أقرب إلى ضمان حقوق الانسان طبقا لمبادئنا . ولكننا إذا حكمنا طبقا لظروف الماضى لوجدنا النظام المصرى أكثر ملاءمة للمجتمعات القديمة لأن أهم شيء كان ينقص تلك المجتمعات هو الأمن والامان والاستقرار . فقد كانت القبائل البدائية والشعوب المتبربرة دائمة الاغارة على حدود بلادها وعلى أراضيها من الخارج . كما كان يهدد الناس فى الداخل الصراع بين العشائر المختلفة التى تتجمع فى مدن أو قرى كبيرة . فى بداية تكوين الامم فى هذه

البلاد ، ولذلك كان الأمر يحتاج إلى قوة مهيمنة تملك زمام الناس في الداخل وتتصدى للأعداء في الخارج . ولم يكن نظام دويلات المدن القائم على اللامركزية التي تشتت الجهود يصلح لذلك ، بينما كان نظام الدولة المركزية أفضل بكثير لأنها كانت تتضمن نشر الأمن في الداخل وضمان الأمان من أخطار الخارج لما كان يتوفر لها من الإمكانيات الضخمة نتيجة تجميع السلطات في يدها . وكان تأليه الملوك يعبر عن مركزية السلطة بمفهوم تلك العصور . ومن الأمور الجديرة بالذكر أن حكام العراق الذين فرضوا الوحدة قد ألهوا أنفسهم مثل « سرجون الأكدي » وابنه « نارام - سين » . وهكذا نجد أن مركزية السلطة والوهية الحاكم كانا صنوان في العصور القديمة حتى في العراق الذي لم يكن في نظمه الأصلية ما يؤله الحكام . وهناك دليل على أن النظام العراقي لم يكن يصلح كثيراً لمجتمعات ذلك العصر ، هو تعدد إصدار القوانين التي تستهدف حماية الناس من عدوان الأقوياء ابتداء من تنظيمات « أور كاجينا » حتى قوانين « حمورابي » . وهي ظاهرة ملفتة للنظر في تاريخ العراق الجنوبي ، وهذا دليل على اختلال الأمن الداخلي لأن القانون لا يصدر إلا إذا دعت الحاجة إليه . بينما في مصر الفرعونية نلاحظ أن الأمر كان على العكس تماماً ، فلا نسمع عن إصدار قوانين جديدة إلا في حالات نادرة ، مثل القوانين التي أصدرها الفرعون « حور محب » لتأمين الناس وحفظ أموال الدولة بعد أن ساءت الأحوال في فترة الاضطراب والفوضى التي سادت في أواخر عصر اخناتون وما بعده . ومن هذا المثال يتضح لنا خطأ الحكم على الماضي بمفاهيم الحاضر .

الفصل الثاني

مركز الملك والنظام الحكومي في عصر الدولة القديمة

ألقاب الملك الجديدة ومعناها :

قلنا ان الملك في العصر الثيني كان يحمل ثلاثة ألقاب هي «اللقب الحورى» (شكل ٨-١) وقد ظهر منذ بداية عصر الأسرات تقريبا ، ثم لقب « نبتى » (شكل ٨-٢) أى « الربتان » أو « السيدتان » وقد ظهر منذ ذلك العصر أيضا ، ثم لقب « نسو - بيت » (شكل ٨-٤) أى « ملك الوجهين القبلى والبحرى » وقد ظهر منذ عصر الملك « اوديمو » فى الأسرة الأولى .

وفى عصر الدولة القديمة أطلق على الملك لقبان جديداً وثلاثة نعوت هي:

١ - لقب « حور - نوب » (شكل ٨-٣) وقد ظهر ابتداء من عصر « سنفرو » ويفسره بعض الباحثين بـ « حور الذهبى » على أساس ما ورد فى النصوص الفرعونية نفسها التى أطلقت على هذا اللقب « الاسم الذهبى » بينما يفسره آخرون بـ « حور المنتصر على عدوه (ست) » إشارة إلى ماورد فى قصة اوزير من انتقام حور (حورس) لوالده من عمه « ست » وهزيمته فى عاصمته المسماه « نويت » القريبة من قفط . وقد اعتمد أصحاب هذا التفسير على الترجمة اليونانية لهذا اللقب على حجر رشيد (٣٠) .

٢ - لقب « سا - رع » (شكل ٨-٥) وقد ظهر منذ عصر خفرع ومعناه ابن الشمس وقد أصبح هذا اللقب فيما بعد يسبق الاسم الشخصى للملك الذى يسمى به منذ ميلاده . والأسماء المشهورة للفراعنة مثل تحتمس وامنمحات

والممنحجب كلها أسماء شخصية يسبقها لقب سا - رع . بينما أصبح لقب « نسو - بيت » يسبق اسم العرش الذي يعطى للملك يوم تتويجه .

وكان اسم الملك اللذان ' يتبعان لقبى « ابن الشمس » (سارع) وملك الوجهين القبلى والبحرى (نسو - بيت) - كان هذان الاسمان يكتبان داخل شكل شبه بيضاوى تعرف فى علم الآثار المصرية باسم « الخرطوش » Cartouche للتشابه بينها وبين خرطوش البندقية (شكل ٨ - ٤ و ٥) . وكانت فى الأصل ذات شكل مستدير إشارة إلى أن اسم الملك وبالتالى حكمه يمتد فى العالم الذى تحيط به دائرة الشمس . وعندما كثرت الحروف والعلامات فى أسماء الملوك استطالت هذه الدائرة حتى اتخذت شكل الخرطوش منذ عصر الملك سنفرى .

بهذا اكتملت الألقاب الخمسة للفرعون واستمرت على ذلك حتى آخر العصر الفرعونى . وإلى جانب هذه الألقاب أطلقت على الفرعون فى عصر الدولة القديمة صفات أو نعوت اشتهر بها وأهمها ذلك النعت الذى تحور إلى كلمة « فرعون » وأصلها « پر - عا » ومعناها « البيت العظيم » . وأحيانا كان هذا النعت يكتب بصيغة المثنى . ولكن كان ينطق بصيغة المفرد (پر - عا) وذلك تمشيا مع ظاهرة الثنائية الشكلية التى سادت النظام السياسى والإدارى فى مصر كما سبق أن ذكرنا . وكان لقب « پر - عا » أو البيت العظيم منذ ظهوره فى عصر الدولة القديمة يطلق على قصر الفرعون ، وظل كذلك طوال عصر الدولة الوسطى وأغلب عصر الدولة الحديثة . ولكن فى أواخر عصر الدولة الحديثة وبالتحديد فى عصر اخناتون أطلق على شخص الفرعون نفسه (٣١) وقد حوره العبرانيون إلى « فرعو » والاغريق إلى Pharaoh ومن هذه الكلمات جاءت كلمة « فرعون » المستخدمة فى العربية ، وكلمة Pharaoh المستخدمة فى اللغات الأوروبية .

ومن النعوت التي أطلقت على الفرعون في الدولة القديمة أيضا « نتر - نفر » ومعناه « الاله الطيب » وكان يطلق على الملك في حياته، ثم « نتر - عا » ومعناه « الاله العظيم » وكان يطلق على الملك بعد موته . وقد ظهرت هذه النعوت منذ عهد الملك خفرع .

إن اطلاق أمثال هذه النعوت الضيخمة مثل الاله العظيم والاله الطيب على الملك في عصر الدولة القديمة، إنما هي تعبير في الواقع عما بلغت سلطة الملكية في ذلك العصر من سطوة وجبروت وعن ذلك البون الشاسع الذي يفصل ملك مؤله بالغ القوة والسطوة عن رعاياه . وليس هناك من تجسيد مادي لهذا أبلغ من الفارق الهائل بين ضخامة الهرم الأكبر الذي كان يحوى رفات « الاله العظيم » وبين ضآلة مصاطب (مقابر) رعاياه المنتشرة حوله .

ويبدو أن الشكل الهرمي الذي ميز مقابر ملوك الدولة القديمة قد كان من ناحية أخرى معبراً عن النظام الاجتماعي والاداري المصري في عصر الدولة القديمة ، عندما كانت الدولة والمجتمع أشبه بالهرم ، الملك فوق قمته يليه الوزير وكبار رجال الدولة والكهنة يليهم حكام الأقاليم يليهم عمد البلاد والقرى (٣١) .

الوزير

ظهرت هذه الوظيفة بوضوح في عصر الدولة القديمة ولم تكن واضحة خلال العصر الثيني وإن كان البعض يرى في صورة الرجل الواقف أمام الملك « نعرمر » (في رسوم اللوحة المشهورة لهذا الملك) ما يشير إلى أنه كان وزيراً بدليل كتابة كلمة « ثت » فوقه وهي قريبة في نطقها من كلمة « ثات » (٣٣) . التي كانت تعني « وزير » في العصور التالية .

وأول ظهور وظيفة الوزير كان في عصر الملك « سنفر » ، وقد شغل

هذه الوظيفة ابنه المدعو « كاتفر » . وظلت الوزارة محصورة في أبناء الفراعنة حتى عصر الأسرة الخامسة عندما تولى الوزارة رجال من صفوف الشعب (٣٤) . ولما كانت أعمال الوزير تتناول ثلاث مجالات رئيسية هي حماية القانون ورئاسة القضاء والأجهزة الحكومية والإدارية في الدولة ، فقد عبر المصريون تعبيراً دينياً كمعادتهم عن هذه الاختصاصات فاعتبروا الوزير كاهناً للالهة الثلاثة التي ترمز لهذه الاختصاصات وهي الاله « تمحوت » رب الحكمة والقانون ، والالهة « ماعت » أو « معات » ربة العدالة والقضاء ، والالهة « سشات » ربة الإدارة والكتابة .

وفي أواخر عصر الدولة القديمة ونتيجة لزيادة نفوذ كبار الموظفين ، امتدت اختصاصات الوزير إلى كافة مرافق الدولة فأصبحت تعرض عليه أمور الدولة جميعها ويتولى هو عرضها على الفرعون ، وأصبح يعتبر محافظاً للعاصمة ورئيساً للبلاط وللدewan الملكي ويتولى الإشراف على الخزائن وعلى المنشآت العامة والأعمال المعمارية الكبيرة كما يتولى الإشراف على دور القضاء ودور المحفوظات ودور السلاح . وقد يحمل الوزير من الألقاب ما يؤكد رئاسته لهذه الأجهزة كما سندكر بعد .

على أنه في الوقت الذي كان فيه الوزير هو رئيس كل شيء يبدو أنه كان يوجد مجلس استشاري يعاونه في شئون الوجه القبلي يتكون من عشرة من كبار الشخصيات حملوا لقب « عظماء عشرة الوجه القبلي » (ور - ميج شمعو) وكان يشترط لعضوية هذا المجلس أن يمر الموظف بوظيفة حاكم المقاطعة أولاً وفي هذا تأكيداً للسلطة المركزية وإخضاع حكام الأقاليم لهذه السلطة . ولكن منذ عصر الأسرة الخامسة ألغى ذلك الشرط ، وأصبح الوصول إلى عضوية

مجلس العشرة هذا مفتوحا أمام كل من شغل وظائف في سلك الكهنوت أو القضاء .

وكانت الوظائف الكبيرة ذات الأهمية الخاصة تسند إلى أحد عظماء مجلس « عشرة الوجه القبلى » ومثال ذلك وظيفة مدير إدارة السجلات والمحفوظات ومدير مصلحة الأشغال والمباني، وقد مارس هؤلاء العظماء سلطات قضائية كبيرة فكان يختار منهم رؤساء المحاكم والدوائر القضائية الكبيرة (٣٥) .

التنظيم الإدارى لأجهزة الحكم فى العاصمة :

أما الجهاز الحكومى فى العاصمة فقد انقسم إلى الأقسام (أو الإدارات (أو المصالح) الثلاثة الرئيسية التى تتفق مع طبيعة المجتمع الهيدرولوجى الذى الطابع المركزى كما سبق القول، وذلك بالإضافة إلى إدارة أو مصلحة رابعة خاصة بالأشغال والمباني كان لها أهمية خاصة لارتباطها ببناء المقابر وهذه الإدارات الأربع هى :

أولاً : الإدارة الملكية المركزية .

ثانياً : مصلحة الحقول (تختص بالرى والزراعة) .

ثالثاً : مصلحة المالية .

رابعاً : مصلحة الأشغال العمومية .

ولا شك أننا سنجد أن أغلب هذه الإدارات قد أضفى عليها المظهر الثنائى أو المزدوج ولو أنها مركزية فى واقعها .

أولاً - الإدارة الملكية المركزية :

كانت تسمى بيت الملك (پر - نسو) (وهى غير القصر الملكى الذى كان يسمى « پر - طا » أى البيت العظيم) وكانت المقر الرئيسى للحكومة

البلاد (٣٦) وإن اطلاق « بيت الملك » على هذه الإدارة الحكومية يدل على تأكيد مركزية الحكم وسيطرة الملكية على مرافق البلاد. وكانت هذه الإدارة تنقسم إلى أربع إدارات لكل منها فروع في مختلف مقاطعات وأقاليم (محافظات) القطر يطلق على كل منها لفظ « بيت » (پر) أيضا وهذه الإدارات الأربع هي :-

١ - إدارة (بيت) الوثائق الملكية (پر - ع - نيسو) : وتشبه إدارات السكرتارية أو الديوان الملكي في الوقت الحاضر. ومهمتها تسجيل الأوامر والمراسيم الملكية (مثل مراسيم تعيين الوزراء وكبار الموظفين وفرض الضرائب واعفاء المعابد منها وغير ذلك) ونسخها وإرسال نسخ منها إلى جميع أنحاء الدولة لتذاع حتى يسير الموظفون على هديها . وكان يرأسها مدير يختار من أكبر موظفي الإدارة الحكومية وهو أحد أعضاء مجلس العظماء العشرة ويحمل لقب « مدير كتاب الوثائق الملكية » ويعمل تحت إشراف الوزير. وفي المراسيم التي كان يصدرها الملك كان يحرص على أن يأمر الوزير بأن يتولى الإشراف على إذاعتها ووضع نسخ منها على أبواب المعابد لكي تكون ظاهرة أمام كل موظف حكومي .

٢ - إدارة السجلات أو الأختام (پر - خر - ختم) : ويكتب في اسمها شكل ختم وكانت مزدوجة . ومهمتها تحرير العقود والفضايا والضرائب وإعطائها صفة رسمية بنحتمها بنحتم الدولة (الختم الملكي) (٢٧) .

٣ - إدارة النسخ والمحفوظات (پر - سش - ع) : وكانت مزدوجة أيضا ووظيفتها نسخ العقود التي تحررها إدارة المسجلات المذكورة وحفظ الملفات الخاصة بحقوق الأفراد وأملأهم وعقاراتهم .

٤ - إدارة الضرائب : وكانت مزدوجة وتنقسم بدورها إلى إدارتين إحداهما

تمتص بجباية الضرائب من سكان المدن (رخيت) والأخرى بجباية الضرائب من سكان الريف (مروت) وكانت الضرائب تقدر على الممولين بمعرفة المجلس المحلي (ويسمى مجلس الاشراف أو السراة) ، ويصدق على هذا التقدير (بالنسبة لسكان الوجه القبلى) حاكم الوجه القبلى (حامل خاتم ملك الوجه القبلى) بوضع خاتمه عليه .

ثانيا - مصلحة الحقول :

وتقابل وزارتي الزراعة والرى عندنا وكانت مزدوجة ايضا، ويشرف عليها مدير يحمل لقب « رئيس كتاب الحقول » ، ويتبعها نوطان من الأراضى:

١ - الأراضى الخصبة الممتدة على ضفاف النيل وكانت تقسم إلى ضياع كبيرة تشرف على كل ضيعة إدارة تسمى « بيت الزراعة » .

٢ - الأراضى الهامشية وهى الأراضى الواقعة على حافة الصحراء التى لا تغمرها مياه الفيضان إلا قليلا. وترجع أهميتها لجوارتها لمناطق الجبانات والمقابر الملكية (الأهرامات) وكانت تستخدم كمرعى أو لزراعة المحاصيل القصيرة الأجل كالخضر. ويبدو أن إدارة الرى كانت مدججة فى إدارة الحقول لارتباط الرى بالزراعة وكانت تسمى « بيت الماء » (٢٨) .

ثالثا - مصلحة المالية أو الخزانة :

وكانت تسمى « بيت المال الأبيض » (بر - حج) ويدل هذا الاسم على تغليب نسبتها للوجه القبلى (التاج الأبيض) وكان يشرف عليها « مدير البيت الأبيض المزدوج » . وهذه المصلحة كانت تحت إشراف الوزير مباشرة، وكان لها فروع محلية فى أقاليم البلاد يطلق على كل فرع منها اسم « البيت

الايض « ويحمل المشرف عليه لقب «مفتش البيت الأبيض» وكانت مصالحة المالية أو البيت الأبيض (المزدوج) في العاصمة تشتمل على قسمين يسمى كل منها « بيت » أيضا وهما :

١ - بيت الذهب (پر - نوب) : وكان يسمى أيضا « بيت الذهب المزدوج ». وكانت مصادر موارده مما تجمعها الحكومة من استثمارات المناجم في مصر والنوبة، ومن الجزية التي تدفعها البلاد الخاضعة لمصر وربما أيضا ممسا كان يدفع من ذهب للحكومة على هيئة ضرائب . ويبدو من مناظر معبد الملك « سحورع » أن الحكومة كانت تدفع جزءاً من مرتبات الموظفين أو مكافآتهم ذهباً . وفي عصر الأسرة الرابعة كان يوجد بيت « ذهب » خاص بالقصر الملكي نفسه . وربما كان هذا البيت من أهم مصادر الثروة التي مكنت فراعنة هذه الأسرة من تشييد أهراماتهم الضخمة في الجيزة .

٢ - « بيت الشونة (المزدوجة) » (پر - شنوت أو پر - شونت) ولا شك أن وظيفة هذه الإدارة واضحة من اسمها الذي مازال مستخدماً حتى اليوم (شونة) وهو تخزين الغلال وغيرها من الحبوب والمحاصيل التي كانت الحكومة تجميعها على هيئة ضرائب ، وكانت الحكومة تدفع لموظفيها وعمالها جزءاً من مرتباتهم حبوباً أو خبزاً . ويرأس هذه الإدارة « مدير » يخضع للوزير مباشرة . وكان لبيت الشونة فروع في مختلف المقاطعات كل منها تحت إشراف مدير يساعده عدد من الكتبة والعمال والشمنين (٣٩) .

و ضماناً لعدم تلف المحاصيل القابلة للعطب فقد اشتمل بيت الشونة على إدارة خاصة لتخزين هذه المحاصيل والمحافظة عليها تسمى « إدارة التموين » (إست - جفا) وكان لها أيضا فروع في الأقاليم .

هذه هي الإدارات الرئيسية لمصلحة المالية ولا شك أن الذهب والحبوب وخاصة القمح كانت العملة الرئيسية التي تتعامل بها الحكومة سواء في داخل البلاد أو خارجها إذ لا شك أن الدولة المصرية كانت تدفع بالذهب ثمن بعض السلع التي تستوردها من الخارج ، كخشب الأرز من يلبوس . وهناك نوع آخر من العملة وهو النحاس الذي لعب دوراً كبيراً في الاقتصاد المصري منذ أقدم العصور وكان الموظفون المصريون المنتشرون في كافة أرجاء البلاد يستخدمون معدن النحاس في معاملاتهم (٤٠).

الإجراءات المالية : ليست لدينا معلومات محددة عن هذه الإجراءات ولكن يستدل مما عثر عليه من آثار أن مصلحة المالية كانت لها دفاتر حسابات منظمة تنظيماً دقيقاً فقد عثر على صفحة من دفتر حسابات يرجع لعصر الأسرة الخامسة ويحتوي على بيان ببعض الضرائب وبالمرتبات العينية (الجرايات) التي تصرف للموظفين . وقد دونت البيانات في أعمدة أفقية ورأسية .

يثبت من كل مما تقدم وجود تنظيم إداري راق لأجهزة الحكومة المركزية في مصر في عصر الدولة القديمة (إذا قورنت مصر بالشعوب القديمة المعاصرة لها) ويتضح من هذا التنظيم أن الأولوية فيه كانت للأجهزة التي تتصل بالإمكانيات الاقتصادية الرئيسية في البيئة وهي أجهزة الزراعة والرى وأن هذه الأجهزة تجمعت في شكل مركزي تحت السلطة الملكية المباشرة ، بل أن الإدارة الملكية حوت من أجهزة التسجيل والحصر ما يضمن السيطرة على جميع مصادر الثروة في البلاد سواء منها الثروة العامة أم ثروات الأفراد . ولعل هذا يفسر لنا سبب قوة الملكية المصرية وسطوتها في عصر الدولة القديمة وغناها مما مكنها من إقامة أضخم المنشآت في تاريخ الإنسانية .

رابعاً - مصلحة الأشغال والمباني (كات - نيسو) :

هذه المصلحة يمكن أن تقابل عندنا وزارة الأشغال (القديمة) أو بعض إختصاصات وزارة الإسكان والمرافق الحالية . ولا شك أنها كانت ذات أهمية كبرى في مصر الفرعونية وخاصة في عصر الأسرة الرابعة لاختصاصها ببناء المنشآت المختلفة وعلى رأسها المعابد والمقابر الملكية (الأهرامات) .

ومن الظواهر الفريدة في تنظيم هذه المصلحة إنها المصلحة أو الإدارة الوحيدة التي لم يجعلها المصريون مزدوجة أى لم يقسموها إلى قسمين تمشياً مع نظام الثنائية حتى ولو بصفة شكلية وقد أثبت ذلك العلامة بيرن Pirenne الذي يعتبر كتابه أكبر مرجع في تاريخ الإدارة في عصر الدولة القديمة إذ يقول في هذا الصدد *Ce departement ne fut Jamais dédoublé* (١١) . أى « أن هذه المصلحة لم تكن مزدوجة على الإطلاق » وقد أثار ذلك دهشة الباحثين (١٢) . ويلاحظ أن هذه المصلحة شأن المصالح والإدارات الأخرى الهامة كانت تحت رئاسة أحد كبار الشخصيات من أعضاء مجلس العشرة . وكان هذا بدوره تحت إشراف الوزير . ولكن اللقب الذي كان يحمله الوزير بصفته مشرفاً عليها كان له طابع خاص وهو « مدير كل الأشغال » وكلمة (كل) هنا تميز هذا اللقب . فهل يعنى هذا - بالإضافة إلى عدم ازدواج هذه المصلحة - الرغبة في تجميع السلطة على هذه الإدارة في قيادة واحدة قدر المستطاع ؟ وهل يمكن أن نفهم من ذلك أن المنظمين المصريين الذين وضعوا أساس هذه التنظيمات الإدارية الراقية قد دفعتهم سليقتهم التنظيمية ومواهبهم الإدارية (وهى الموهبة التى تميز بها المصرى كما قلنا) إلى عدم تجزئتها ولو شكلياً ، ضماناً لتوحيد مصدر التوجيه في إدارة هذه المصلحة ذات الطبيعة الخاصة الحساسة ، التى تعتمد مشروعاتها البنائية الضخمة على أعداد

هائلة من البشر يتطلب تشغيلهم - وخاصة في الأعمال الخطيرة مثل رفع الكتل الحجرية الضخمة إلى أعلى الاهرامات - تركيز إدارة العمل في مصدر واحد للتوجيه ضمانا لعدم التضارب الذي قد يؤدي في هذه الأعمال الخطيرة إلى عواقب وخيمة ؟

وأن أعمال مصلحة الأشغال لم تقتصر على المباني فقط بل امتدت إلى ارسال البعثات إلى مناطق المناجم والمهاجر في الصحراء الشرقية وشبه جزيرة سيناء .

لقد كان لمصلحة الأشغال والمباني دورن شك أهمية كبرى في مصر الفرعونية للأسباب التي أسلفناها ، وقد ساعد تنظيمها الدقيق على تحقيق تلك الانجازات الحضارية الكبرى التي ما زالت باقية حتى اليوم تتحدى الزمن ، وإن براءة مشرفي ومهندسي مصلحة الأشغال والمباني تتجلى في تلك المهارة الفائقة في تنظيم الجماعات الضخمة من العمال الذين استخدموا في بناء الهرم الأكبر بوجه خاص ، إذ لولا التنظيم المحكم والتوقيت الدقيق لا أمكن السيطرة على آلاف العمال وهم يعملون في وقت واحد في قطع ونقل وبناء مئات الكتل الحجرية الضخمة كل يوم ، التي يبلغ وزن الكتلة الواحدة منها طنين ونصف طن فضلا عن الكتل الأشد ضخامة التي يتراوح وزن الكتلة الواحدة منها ما بين ١٥ - ٥٠ طنا . وقد كان ذلك الجهد الخارق مثار تعليقات متضاربة من الباحثين فالبعض يعزووها إلى استخدام المصريين لآلات وأدوات متقدمة لم تصل إلينا ، والبعض يرى أن القسوة المتناهية استخدمت في ضمان الضبط والربط حتى لا يخرج شخص واحد عن دوره المرسوم له ، وأن العمال سيقوا قسرا تحت السياط وأخضعوا للنسخرة .

والواقع أن هذه الفروض كلها اعتمدت على تفسير البواعث الخارجية نتيجة

عدم فهم الدوافع الداخلية لدى الإنسان المصرى القديم . فلم يكن المصرى فى حاجة إلى قوى خارجية لى تفرض عليه العمل أو النظام ، ذلك أن النظام والتنظيم صفات كامنة فى أعماق المصرى القديم اكتسبها من طبيعة الحياة على ضفاف النيل منذ بدأ يتكثف فى جماعات منظمة ليكافح الفيضان ويحول ضرره إلى نفع ثم ليقوم صرح الحضارة فى هذا الوادى ، فكأنما كانت البيئة المصرية بذلك ميدان تدريب دربت المصرى بطريقة غير مباشرة على الاستجابة للتنظيم والقيادة . ومن هنا كان كل مصرى يحمل فى أعماقه هذا الاستعداد شبه الفطرى . ولعل هذا كان الدافع الداخلى الأول الذى كان يحرك سواعد آلاف العمال فى حركات موقوتة ويحرك أرجلهم فى خطوات محسوبة فيسهل على المشرفين توجيههم وتوقيت حركاتهم .

أما الدافع الداخلى الثانى فهو إيمان كل عامل مصرى وهو يبذل قصارى جهده فى عمله الشاق ، بأن هذا الجهد ستكون له مكافأته فى الحياة الأخرى لأن الملك هو الإله الذى سيوفر له حياة خالدة سعيدة فى الآخرة أو هو الوسيط بينه وبين الآلهة الذى سيضمن له رضا هؤلاء الآلهة فينعموا بتلك الحياة الطيبة فى الآخرة التى كانت غاية كل مصرى ومنتهى آماله .

وأخيراً فإن أقوى دليل على انتفاء بناء هذه الآثار الضخمة تحت تأثير القسوة والقهر والسخره ، هو استمرار الشعب المصرى القديم فى بناء الآثار الضخمة لفراغتة لمدة لا تقل عن ألف وخمسمائة سنة بعد عصر الاهرامات ، إذ لا يمكن لأى شعب مهما كانت درجة استكانته واستسلامه لحكامه ، أن يبدع فى تشييد أروع وأوفر الآثار التى تركها العالم القديم فى ظل القسوة والقهر والشعور بالسخره ، أى فى ظل شعوره بأنه مجبر ومرغم على ما يؤديه لحكامه . ولكن المعقول أن يكون ما شاهده المصرى القديم طوال تاريخه ،

بدافع من داخله أى عن عقيدة وإيمان . وهذا هو سر الإبداع فى الحضارة المصرية القديمة .

النظام القضائى فى عصر الدول القديمة

عرف المصريون منذ أقدم العصور فكرة العدالة والحق وكانت هذه المعانى العظيمة مقدسة لديهم . وقد جسدوها فى شكل إلهة أطلقوا عليها « ماعت » أو « معات » واسمها يحمل فى اللغة المصرية معانى الحقيقة والحق والصدق والعدل والعدالة ، وكانوا يمثلونها على شكل امرأة جالسة أو واقفة وفوق رأسها ريشة نعام (شكل ١٨) ، يضاف إلى ذلك أن المصرى كان منذ القدم يخاف عقاب الآخرة ، وقد اشتهرت مصر بأنها أقدم تربة لظهور فكره الوازع الخلقى والضمير .

هذه الدوافع الانسانية والحرص على حقوق الإنسان التى تميز بها المصريون جعلتهم يعطون اهتماما كبيرا للقضاء ولذلك وجدنا منذ أقدم العصور تنظيمات قضائية متقدمة بالنسبة لما كانت عليه شعوب الشرق القديم الأخرى . فقد كانت توجد فى العاصمة فى عصر الدولة القديمة محكمة عليا للدولة وهى بمثابة محكمة الاستئناف فى نظمنا الحالية وكانت تسمى « محكمة الستة العليا » أو (محكمة الدوائر الست الكبرى) وكانت تحت رئاسة الوزير . ولهذا كانت الوزير يحمل لقب « رئيس محكمة الستة العليا » . وكانت أعضاء هذه المحكمة يختارون من أعضاء مجلس العشرة العظيم (مجلس عطاء عشرة الوجه القبلى) . وعندما تعقد هذه المحكمة جلساتها العادية ، كان رئيس الجلسة يحمل لقب « كبير قاعة المحكمة » ويحيط به مستشارون يحمل كل منهم لقب « كاتب أسرار » وكانوا ينقسمون إلى طائفتين حسب نوع العمل المسند إليهم

فبعضهم يختص بالتحقيق في القضايا والآخرين يقومون بأعداد الأحكام التي ينطق بها رئيس الجلسة بعد مناقشة القضية (٤٣) .

وكان الوزير أيضا على رأس كافة الأجهزة القضائية في الدولة ، وبهذه الصفة كان يحمل لقب « الوزير كبير القضاة » وكان هذا اللقب يوضع في صدر ألقاب الوزير اعتزازاً بصفة القضاء التي تمتعت بجانب كبير من إحترام الناس .

وكان الوصول لمناصب القضاء العليا يتم عن طريق التدرج في الوظائف الإدارية بالمحاكم . فقبل أن يرتفع القضاة إلى وظيفة القاضي الفعلية كانوا يشرفون على الأعمال المكتبية في المحكمة وكانوا يلقبون بلقب « القاضي والكاتب » ثم « القاضي ووكيل المشرف على الكتبة » ويقعون في آخر مرحلة يحملون لقب « القاضي ورئيس الكتبة » (٤٤) . إلى أن يصدر أُنعام الملك بترقيتهم إلى وظيفة قضاة « محكمة الستة العليا » وتبجيدا لفكرة قدسية العدالة وتوكيدا لها كان القضاة المصريون يتخذون من الالهة « معات » ربة العدالة آلهة حامية لهم ، ويعتبر جميع القضاة كهنة لها . وكان كبير القضاة يضع حول عنقه تمثالا صغيراً لهذه الالهة يرمز إلى وظيفته .

وفي العاصمة كانت توجد إدارة رئسوية للعدل تسمى « حت ورت » (أو حت - ورت) أى البيت الكبير وتشتمل على قلم قضايا يتألف من قضاة للفصل في قضايا العقارات ومن قضاة للفصل في قضايا الضرائب كما كانت إدارة العدل تشتمل على إدارة خاصة للشكاوى وكانت إدارة العدل تدير المحاكم الفرعية في الأقاليم (أو المقاطعات) .

وكانت كل محكمة من محاكم الأقاليم أو المقاطعات تسمى أيضاً « حت » .

ورت « ويرأس هذه المحكمة حاكم المقاطعة ولذلك كان يحمل لقب «القاضى وحاكم المقاطعة» (ساب - عيج - مر) . وكان أعضاء هذه المحكمة يتألفون من اشراف يطلق على كل منهم شريف أو كبير (سر) وقد دفع التشابه بين هذا الاسم المصرى القديم وبين الكلمة العربية (سرى) بمعنى شريف بعض الباحثين أن يطلقوا على هذه المحكمة اسم « محكمة السراة » (٤٥) .

أما عن الإجراءات التى كانت تتبع لرفع الدعوى أمام المحاكم فكانت تلخص فى أن يقدم المدعى عريضة (ع) أو شكوى (سبر) يشرح فيها قضيته . وإذا كان النزاع خاصا بعقار فإن المحكمة ترجع إلى المستندات الخاصة بهذا العقار المحفوظة فى إدارة النسخ والمحفوظات ، كما كان المدعى من ناحيته يقدم قائمة بأملأكه العقارية ، ومن ذاك يتضح أن الأحكام التى كانت تصدرها المحاكم المصرية منذ عصر الدولة القديمة كانت تركز على أسس مكتوبة ووثائق لها أصل محفوظ فى السجلات ، بعد ذلك يقوم قاضى تحقيقات بفحص المستندات وسؤال الطرفين المتنازعين وسماع أقوال الشهود . وعلى أثر انتهاء التحقيق تعرض القضية على المحكمة للنطق بالحكم .

وكانت أحكام المحاكم العادية والفرعية (مثل محكمة السراة) تستأنف أمام محكمة الستة العليا (أو محكمة الدوائر الست) التى يرأسها الوزير . وكان الإجراء الذى يتبع فى تقديم الدعوى إلى هذه المحكمة يشبه الإجراء المتبع فى المحاكم العادية . فبعد تقديم الشكوى (سبر) إلى المشرف على الشكاوى فى المحكمة يجرى التحقيق فى الموضوع بمعرفة « مستشار محقق » الذى بعد أن يستكمل التحقيق ليحيلها إلى إحدى جلسات المحكمة فينظر فيها رئيس المحكمة ومعه المستشارون وفى النهاية ينطق رئيس الجلسة بالحكم « باسم الملك » وهو التعبير المصرى القديم (إم - رن - إن - نيسو) (٤٦) .

من هذا يتضح أن التنظيم القضائي في مصر الفرعونية في عصر الدولة القديمة كان متقدماً إلى حد بعيدو كان هناك اهتمام كبير بتقصي الحقيقة وتحقيق العدالة .

وقد أدرك المشرع المصري منذ ذلك العصر المبكر من تاريخ مصر أهمية توفير الأداة اللازمة لتنفيذ الأحكام التي تصدرها المحاكم فمن بين إختصاصات المشرفين على الإدارات القضائية ، الاشراف أيضاً على بعض تنظيمات الشرطة وهذا الجمع بين الناحيتين في شخص واحد ، يضمن أيضاً تنسيق التعارن بين إجهاد الأحكام وتنفيذها (٤٧) .

القانون المصري :

هل المرء يتساءل هل كان يوجد في مصر قانون تسير عليه المحاكم في إصدار أحكامها ؟ إن هذا الموضوع قد شغل أذهان الباحثين كثيراً فقال البعض إن مصر لم يوجد فيها قانون بالمعنى المعروف وخاصة في عصر الدولة القديمة ، لأن فرعون كان المصدر الوحيد للقانون وكانت كلماته وأوامره هي القانون (٤٨) . وقد ساعد على هذا الرأي عدم وجود قانون مصري مدون . غير أننا يجب أن نفرق بين نوعين من القانون أولهما القانون العام ويتناول نظم الحكم والإدارة ولم تعثر على شيء مباشر عنه وإن كنا قد عثرنا على اشارات غير مباشرة تدل على وجوده ، كما أن هناك من الأداة التاريخية ما يدحض الرأي القائل بأن فرعون هو المصدر الوحيد للقانون وأنه في تصرفاته لم يكن يخضع لأي قانون . وسوف نتناول ذلك فيما بعد . ويكفي هنا أن نشير في هذا الصدد إلى حادثة ترجع لعصر الدولة القديمة نفسها وهي ما جاء في نصوص مقبرة « أونى » من عهد الملك « بيبى الأول » فقد شكل هذا الملك محكمة برئاسة « أونى » لمحاكمة الملكة « إمتس » زوجة الملك بيبى الأول لتسآمرها .

ضد الملك نفسه . وهذا دليل واضح على مدى احترام الفرائضة للقانون وخضوعهم لأحكامه رغم أن الملك كان هو نفسه المقصود بالمؤامرة .

أما النوع الثاني من القانون فهو القانون الخاص وهو الذى يتناول نظام الأسرة ونظم الملكية والتعاقد وغيرها . وهذا لا شك فى وجوده فى مصر منذ عصر الدولة القديمة إن لم يكن قبل ذلك . فان نصوص المقابر فى هذا العصر تحوى أدلة على وجود قانون خاص متقدم مكتمل وتشمل هذه الأدلة فى وصايا وعقود وهبات وغير ذلك مما يتصل بنظام الملكية والحقوق العينية (٤٩) . هذا فضلا عن أن اجراءات المحاكم نفسها التى سبق ذكرها تدل على وجود مثل هذا القانون الخاص المتقدم .

وقد ذكر لنا المؤرخ ديودور الصملى أن مصر عرفت ستة من كبار المشرعين أولهم كان الملك مينا تلاه أحد ملوك الأسرة الرابعة (٥٠) وإن ذكر أسماء ملوك من العصر الثينى والدولة القديمة بين المشرعين يدل على وجود قانون منظم منذ تلك العصور المبكرة .

كذلك يستفاد من الأدلة الأثرية على وجود قانون جنائى أو على الأقل نصوص محددة للعقوبات فى عصر الدولة القديمة . وكانت المحاكم فى هذا العصر تطبق هذا القانون لا على عامة الناس فحسب بل على كبار الكهنة وكبار رجال الدولة أيضاً والدليل على ذلك أن الوزير « ييى عنخ » الذى عاش فى عصر الأسرة السادسة سجل على مقبرته أن محكمة السراة برأته من الاتهامات التى وجهت إليه عندما كان يعمل كاهناً كبيراً للالهة « حتحور » فى مدينة قوص، ويستفاد من أقوال ييى عنخ أن هذه الاتهامات كانت عقوباتها السجن (٥١) .

كذلك وصلتنا بعض الأحكام التى يبدو أنها كانت ضمن قانون العقوبات

ومن ذلك معاقبة الزانية بإحراقها حية . وقد جاء ذلك عرضاً في قصة تعرف بقصة « خوفور السحرة » . ولكن يبدو أن أمثال هذه العقوبات القاسية قد خفت في العصور التالية بدليل أن عقوبة الزانية في هذه العصور أصبح جددع الأنف (٥٢) .

وقد أشار بعض الكتاب الكلاسيكيين إلى وجود قانون في مصر يخضع له الملوك كما ذكروا بعض أنواع العقوبات التي يبدو أنها مواد قانونية مستمدة من قانوني جنائي وسندكرها فيما بعد نظراً لأن أغلبها يرجع إلى عصور متأخرة عن عصر الدولة القديمة .

الفصل الثالث

الملكية والادارة الحكومية من اواخر عصر الدولة القديمة

إلى اوائل عصر الدولة الوسطى

أولا : تطور مركز الملكية في النصف الثاني من عصر الدولة القديمة

في هذا العصر حدثت تغيرات هامة في علاقة الملك باتبائه ومعاونيه من كبار موظفين وحكام أقاليم وهذه التغيرات هي : -

أ - إزدياد نفوذ كبار الموظفين -

منذ عصر الاسرة الخامسة بدأت نواحي تطور هامة في مركز الملك وعلاقته برعاياه وأتباعه، فبعد أن كان فرعون إلهاً يترفع عن رجاله ورعاياه بدأ يتقرب من رجاله شيئا فشيئا نتيجة التطورات السياسية والاجتماعية التي حدثت في عهد هذه الاسرة ، فقد أغدق الفراعنة الهبات من الاراضى الملكية على معابد الشمس وكبار كهنتها كما أغدقوا على غير الكهنة من أهل الطبقة العليا وسمحوا لكبار أفرادها أن يبلغوا منصب الوزارة أكبر مناصب الدولة بعد أن كان قاصرا على كبار الأمراء وخدمهم ، وتصاهروا معهم وزوجوا كثيرا منهم بأميرات من الأسرة الملكية وأمتد عطف الملوك إلى سائر الموظفين ممن أدوا خدمات لفراعنتهم . وكان هذا العطف في أول الأمر في شكل هبات جنازية ، فنظرا لأن المصرى كان يعتقد أن الحياة الآخرة مثل الحياة الدنيا مع كون الثانية أبدية فقد كان يرغب في أن يكون له قبر عظيم جميل مجهز بكل الأثاث

الجنائزى. وكان الفرعون يهب كبار موظفيه تابوتا أو لوحة أو مائدة قرىبان أو باب وهمى ، فقد كانت هذه الأشياء صعبة المنال بالنسبة للأفراد لصعوبة عملية قطع أحجارها من المحاجر النائية ونقلها وصقلها وتشكيلها مما كان يتكلف مصاريف باهظة . فكان الملك يقدم هذه الهدايا للمخلصين من رجاله ، وكان هؤلاء يعتبرونها قمة الرضى والانعام الملكى . على أن الحصول على قبر جميل مجهز لم يكن كافيا بل كان من الضرورى أن يضمن صاحب القبر استمرار تقديم القرابين وإقامة الشعائر فى قبره ، مما حتم أن يكون للقبر دخل ثابت للصرف منه على هذه النواحي وعلى دفع رواتب الكهنة الذين يقيمون الشعائر اللازمة فكان الملك يوقف على مقابر موظفيه «المقرين» أراضى من الضياع الملكية لهذه الأغراض. ولم تكن هذه إلهبات مقصورة على الموظفين، بل امتدت إلى الكهنة وذلك بالإضافة إلى الإقطاعات التى كان الفرعون يقدمها للمعابد نفسها . وكان من جراء ذلك أن أخذت الضياع الملكية فى النقصان شيئا فشيئا وخاصة أن معظم الأراضى التى كانت تمنح للمعابد كانت تعفى من الضرائب . وهذا الانتقاص من أملاك الفرعون كان بداية انحلال سلطة الملك وضعف الفرعون أمام كبار رجاله . وقد ظهر هذا الضعف فى حادثتين وقعتا فى عصر الفرعون «نفرار كارع» . فقد ترخص هذا الفرعون ونزل عن مركزه الإلهى واعتذر لأثنين من كبار رجاله أحدهما هو الكاهن الأكبر «رع - ور» الذى أخذ الفرعون يعتذر له من لكزه بعصاه بدون قصد، وبالغ فى هذا الاعتذار إلى درجة أنه أمر بنقش ذلك على جدران مقبرة «رع ور» هذا . والثانى هو كبير مهندسيه «واشتاح» وقد بالغ «نفرار كارع» فى الاعتذار لأبنته عن سقوط والده ميتا أثناء افتتاح إحدى المنشآت الملكية وقام الفرعون بنفسه بمحاولة لاسعافه لمعرفة بالطب والعقاقير . وهاتان الحادثتان

تدلان على مبلغ ما وصل إليه مركز الفرعون الأوّل من هبوط وهو الذي كان في عصر الأسرة الرابعة في عالمه الإلهي بعيدا عن البشر . ويتخذ منها بعض المؤرخين دليلا على محاولة الفرعون التخلص من اثنين من كبار رجاله بدس السم لهما بعد أن زاد نفوذهما وهدد نفوذ الفرعون نفسه . ويستدلون على ذلك بأن الحادثتين وقعتا لفرعون واحد هو «نقراكارع» وأن هذا الفرعون أشهر بمعرفته بالطب والعقاقير مما يجعله ذى خبرة بالسموم وأنه استخدم السم في القضاء عليها . (٤٣)

ومها كان الأمر فإن هذه الأحداث تدل على تدهور مركز الفرعون إله وشعوره بالضعف أمام كبار موظفيه ، وقد سار هذا التطور بخطى واسعة في عصر الأسرة السادسة فازداد مركز الفرعون تدهورا وإزداد مركز كبار الموظفين قوة . وقد ساعد على تدهور مركز الفرعون إزداد قوة حكام الاقاليم .

ب - علاقة حكام الاقاليم بالملك:

كان حكام الاقاليم خلال النصف الأول من الدولة القديمة شأنهم شأن كبار الموظفين في العاصمة ، يعتبرون موظفين لدى الملك ، يؤدون واجبهم في إدارة شؤون اقليمهم ويوردون لبيت المال في العاصمة نصيبه من اقليمهم . وكانوا معرضين للنقل من إقليم لآخر . وكما كان كبار موظفي الدولة يدفنون بجوار الملك ، كان حكام الاقاليم أيضا يبنون مقابرهم في حباته العاصمة برغم عدم إقامتهم بها وبعدهم عنها ، وإن حرصهم على وجود مقابرهم بجوار مقابر الملك يدل بغير شك على رباط الولاء الذي يربطهم بالملك ويدل أيضا على تغلب هذا الرباط على أية روابط أخرى شخصية تربطهم بأقاليمهم .

غير أنه بمرور الزمن ومع تدهور سلطان الملوك وعدم إستخدامهم حقهم في نقل حكام الأقاليم بل تساهلهم في السماح لأبنائهم بأن يعينوا في مراكز آبائهم ، أخذ هؤلاء الحكام ينتحلون لأنفسهم سلطات واسعة ويحرصون في الوقت نفسه على تقوية صلاتهم بمقاطعاتهم معتمدين في حكم الأقاليم على حق الوراثة . وهكذا أخذت تتكون بمرور الوقت أسرات إقطاعية في الأقاليم أدت إلى ظهور طبقة إقطاعية من حكام الأقاليم الذين يعملون على الاستقلال بمقاطعاتهم . وهذه اللامركزية التي ظهرت واضحة في عصر الملك بيبي الثاني أدت إلى تغيرات خطيرة هي زوال سلطان الملكية من الأقاليم شيئاً فشيئاً .

هاتان الظاهرتان وهما إزدیاد نفوذ كبار الموظفين واستقلال حكام الأقاليم أدتا إلى إنهيار صرح الملكية الفرعونية فما أن انتهى عصر الدولة القديمة حتى اندلعت الثورة الاجتماعية ففضت على ما بقي للملكية الفرعونية من نفوذ .

ثانياً : التطورات السياسية والاجتماعية في عصر الاضمحلال الأول وأثرها

على مركز الملكية والادارة الحكومية

نتيجة لضعف سلطة الفرعون كما قدما ، تفككت السلطة المركزية وتراخت قبضة الحكومة على البلاد فاختل الأمن وانتشرت الفوضى وقامت في البلاد في أعقاب الدولة القديمة ثورة عارمة أقرب في طبيعتها إلى الثورة الاجتماعية .

والحقيقة أن هذه الثورة كانت لها مميزات منذ أواخر عصر الدولة القديمة أي منذ أن بدأت سلطة المراعنة تتراخى ، ويتجلى ذلك في ظهور أفكار جديدة بين المفكرين المصريين تدعو إلى تدارك الأحوال السيئة التي سادت البلاد بسبب ضعف الملكية وتفكك السلطة المركزية ومنهم الحكيم « إيبور »

الذى تجرأ فى تحذيراته واتهم الفرعون (وهو فى الغالب « بيبى الأول » آخر ملوك الأسرة السادسة) ، بأنه السبب فى النوضى التى حلت بالبلاد^(٤٤) ولا شك أن هذا أمر جديد وغير مألوف فى تاريخ مصر الفرعونية، وهو يدل على مدى ما أصاب الملكية المصرية فى ذلك العصر من ضعف . وقد بلغ الوعي الاجتماعى بالحكيم ايبور وغيره من حكماء ذاك العصر المضطرب مثل الحكيم « نفرتى » أنهم أخذوا يبشرون- فى غمار الظلام الذى خيم على البلاد بظهور الحاكم العادل والراعى الصالح لشعبه الذى سيملاّ البلاد عدلاً . وقد انصبت تنبؤات الحكيم نفرتى بشأن ظهور الحاكم العادل ، على الفرعون امنمحات الأول مؤسس الأسرة الثانية عشرة . وهذا يدل على أنها لاحقة لعصر الثورة الاجتماعية بوقت طويل . ولا شك أن هذه التنبؤات استهدفت غرضاً سياسياً هو الترويج لحكم الفرعون امنمحات الأول الذى لم يكن من سلالة ملكية . ولكنها على أى حال استخدمت الأسلوب الذى كان يصمدف قبولاً لدى الناس فى ذلك الوقت ، ونسبت ظهور النكرة بشأن الفرعون امنمحات الأول كمخلص للبلاد وحاكم صالح راعى لشعبه إلى عصر سابق لعصره بكثير، لكى تعطىها شكل النبوءة . وبذلك وصفت لنا الأحوال فى عصر الثورة الاجتماعية والأفكار التى كانت تتردد بين المفكرين فى ذاك العصر .

والمعروف أن مصر انقسمت فى عصر الاضمحلال الأول إلى عدة دويلات وإمارات كانت تتصارع مع بعضها البعض ، وقامت عدة أسر ملكية فى أماكن متفرقة من البلاد انتحل أفرادها القاب القراعنة مثل الأسرة الملكية التى قامت فى اهناسيا والأسرة الملكية التى قامت فى طيبة . وكانت نتيجة هذا التنافس أن اندلعت الحرب بين الأسرتين ودارت بينهما المعارك . وقد استهدف كل طرف الاستيلاء على مدينة « ثينة »

(أبيدوس) ذات الأهمية المقدسة الكبيرة، وبخاصة أنها كانت مقر عبادة الإله أوزير الذي علت مكانته كثيرا في نفوس المصريين في ذلك العصر كما سنذكر بعد.

وقد نتج عن هذا التصارع بين ملوك أمناشيا وماولك طيبة، بالإضافة إلى إنتشار الأفكار الجديدة عن الحاكم العادل والراعي الصالح، أننا بدأنا نسمع من ملوك أمناشيا، عبارات تدل على نزول الفرعون عن الوهيته واقترابه من الناس، وتحديثه بأسلوب أقرب إلى أسلوب البشر. ويتمثل ذلك فيما يسمى «نصائح الملك خيتي (اختوى) لابنه مريكارع». وفي هذه النصائح نسمع لأول مرة أن الفرعون يندم على ما ارتكب ويعترف بخطئه في التسبب في هدم الأماكن المقدسة في أبيدوس نتيجة حربه مع ملوك طيبة، وينصح ابنه ألا يفعل مثل فعلته. وهذه النعمة ذات اللبسة الإنسانية تختلف تماما عما ألفناه من فراعنة الدولة القديمة الذين كانوا آلهة مترفعين عن البشر منزهين عن الخطأ.

ولأول مرة أيضا نسمع في حديث خيتي (اختوى) هذا بأن الملك عليه التزامات حيال شعبه وأنه راع مسئول عن رعيته، وذلك عندما يقول (اختوى) لابنه «أن الإله تعهد للحكام منذ الصغر ورفهم درجات ليكونوا سنداً لظهور ضعفاهم». (١٠)

من هذا نرى أن عصر الاضمحلال الأول قد شهد تغيرا كبيرا في فكرة الملكية وفي علاقتها بالرعية وسوف نرى أيضا أن هذا التغير كان ارهاصا لما سوف يحدث من تغيرات في هذه الأفكار في عصر الدولتين الوسطى والحديثة. غير أن هذه التطورات السياسية والاجتماعية التي حدثت في عصر الاضمحلال الأول لم يقتصر أثرها على الملكية الفرعونية وحدها بل امتد هذا الأثر إلى الإدارة الحكومية في العاصمة والاقاليم أي إلى طبقة الموظفين وحكام الاقاليم.

ذلك أن الأحوال السيئة التي تردت فيها البلاد والتي ظهرت في تحذيرات وتنبؤات الحكماء والمفكرين من أمثال ايورونقرتي ، هذه الأحوال انعكست على الجهاز الإداري في الدولة وعلى الموظفين كما انبأنا بذلك الوثائق من هذا العصر وعلى رأسها قصة الفلاح الفصيح . والمعروف أن الجهاز الإداري في مصر عامة كان طوال عصر التاريخ المصري مقياسا لقوة السلطة المركزية ودليلا على احكام قبضتها على البلاد ، فاذا ضعفت هذه السلطة وتراخت ، سيطرت البيروقراطية (تحكم الموظفين واستبدادهم بالناس) على الجهاز الإداري في البلاد واستشرى الفساد فيه ، وأصبح الموظفون أداة للتحكم والظلم بدلا من أن يكونوا وسيلة لخدمة الشعب ، وانتشرت بينهم الرشوة وسوء الاستغلال وكان هذا الاستغلال ينصب أساسا على الضعفاء من أفراد الشعب .

تلك الحقيقة ترجع إلى أقدم عصور التاريخ المصري للأسباب التي أسلفناها وهي أن المجتمع المصري كان منذ نشأته مجتمعا حكوميا مركزيا ، الحكومة فيه هي التي تملك زمام المبادرة وإمكانيات العمل عن طريق إدارة مركزية وجهاز إداري منظم لتطويع البيئة الفيضية ، فاذا أصاب هذه الحكومة المركزية أي خلل ، فسرعان ما يمتد الخلل إلى جهاز الإداري وينعكس ذلك بسرعة على الحياة المصرية بسبب تغلل الجهاز الإداري في الحياة المصرية تغلل شبكة الترع والقنوات في التربة المصرية .

ومن هنا جاء السبب في ذلك التدهور الذي أصاب الجهاز الإداري في عصر الاضمحلال الأول كما عبرت عن ذلك قصة الفلاح الفصيح .

وتتلخص هذه القصة في أن فلاحا من وادي النطرون كان في طريقه إلى سوق بلدة اهناسيا (عاصمة الاسرة الملكية التي ينتمي إليها الملك ختي صاحب

النصائح التي أشرنا إليها) بقا يض على بضاعته التي وضعها فوق حميره. وكان عليه إتخاذ طريق يمر وسط حقل يملكه رجل يسمى «تحتوتى نخت» كان موظفا صغيرا لدى رئيس البلاط الملكي المسمى «رنزى بن مرو»، فعندما رأى تحتوتى نخت حمير الفلاح وبضاعته طمع فيها فدبر حيلة للاستيلاء عليها عنوة، وعندما أعترض الفلاح، اعتدى تحتوتى عليه بالضرب فذهب الفلاح يشكو الأمر لرئيسه الكبير «رنزى بن مرو» فاستشار رنزى حاشيته في الموقف وهم من طائفة الموظفين رؤساء وزملاء «تحتوتى نخت» هذا، فأنحازوا جميعا إلى صف زميلهم واتهموا الفلاح باسائة الظن بزميلهم فأهمل رنزى بن مرو شكوى الفلاح.

وعندئذ أخذ الفلاح يعترض طريق «رنزى بن مرو» ويذكره بواجبه في رد الحق إلى الضعيف وفي تحقيق العدل بين الناس، وقد أعجب «رنزى» ببلاغة الفلاح وفصاحته فأخبر الفرعون بذلك فطلب الفرعون منه أن يترك الفلاح دون أن يحقق مطلبه حتى تتدفق منه البلاغة والفصاحة، وظل الفلاح يوجه الشكوى تلو الشكوى ويردد فيها التشبيهات والاستعارات البليغة فهو مثلاً يشبه عدالة «رنزى» بالميزان ويذكره بيوم الحساب في الآخرة، ولكنه يبرز أيضا تلك الأمراض التي أصابت الجهاز الإدارى عندما يتهم موظفى رنزى جميعا بالجنس والسرقة وإرتكاب المظالم. وأخيرا بعد أن بلغت شكاوى الفلاح تسع شكاوى دونها رنزى كلها على أوراق البردى وجمها إلى الفرعون، أمر رنزى (أو الفرعون) بالنصف الفلاح ورد حقه إليه وإنزال العقاب بتحتوتى نخت جزاء إعتدائه.

هذه القصة قد أبرز كاتبها على لسان هذا الفلاح البسيط تلك الآفة التي قد تصيب الجهاز الإدارى في مصر كلما ضعفت السلطة المركزية وضاعت هيبتها، إذ سرعان ما يتحول الموظفون إلى طبقة يبروفراطية تتحكم في الناس وتستبد

بالضعفاء منهم فتعتدى عليهم وتغتصب أموالهم، وقد رمز الكاتب لشيوع الفساد بين طبقة الموظفين بذلك التحيز الواضح من مجموعة موظفي «رنزى بن مرو» لزميلهم المعتدى «تحتى نخت» ضد الفلاح المسكين . وهذا التحيز كثيرا ما يحدث في الأجهزة الادارية المصرية بتأثير تبادل المنافع بين الموظفين وبعضهم وخاصة بين الرؤساء ومرؤسيهم فيسود الجشع وتنتشر الرشوة . وقد عبر كاتب القصة عن ذلك على لسان الفلاح عندما اتهم الموظفين جميعا - لا تحتى نخت وحده - بالسرقة والجشع .

وإذا كان لكل فعل رد فعل كما يقولون ، فقد كان لهذا الفساد والتدهور الذى أصاب الجهاز الادارى فى عصر الاضمحلال الأول نتائج إيجابية . فقد أخذ المصلحون الاجتماعيون والمفكرون الذين ظهروا فى ذلك العصر يدعون إلى إيجاد جيل جديد من الموظفين العدول^(٩٦) ذوى الكفاية والأمانة وهو ما يمكن أن نعبر عنه بمفهومنا المعاصر «باصلاح الاداة الحكومية» .

وهكذا توافقت الفكرتان، الفكرة التى تدعو لظهور الملك العادل والراعى الصالح لشعبه ، والتى ظهرت بوضوح فى تحذيرات ايورونبوة تفرتى، والفكرة التى تدعو لإيجاد جيل من الموظفين الصالحين العدول المتصفين بالكفاية والأمانة، التى إنعكست بوضوح فى قصة الفلاح الفصيح . والفكرتان متكاملتان لأن حكم الملك العادل لا يكون ذو فاعلية إذا لم يعتمد على طاقة من الموظفين العدول ليكونوا أداة تنفيذ سياسته الصالحة العادلة .

وسنحاول تتبع مظاهر تحقيق هاتين الفكرتين خلال عصر الدولتين الوسطى والحديثة .

الفصل الرابع

الملكية والادارة الحكومية في عصر الدولة الوسطى

أولاً - أثر الافكار الاجتماعية التي سادت في عصر الاضمحلال على مركز الملك:

استعادت الملكية في عصر الدولة الوسطى سيطرتها وسلطتها على البلاد بعد أن تفككت هذه السلطة خلال عصر الاضمحلال الاول، إلا إن الافكار التي سادت خلال ذلك العصر كان لها أثر كبير في مركز الفرعون في عصر الدولة الوسطى. إن ما نسمعه من أقوال ردها الفرعون نفسه في عصر هذه الدولة أو ردها غيره عنه، تدل على أن الهوة الواسعة التي كانت تفصل الفرعون عن رعاية قد ضاقت إلى حد كبير. اننا نسمع الفرعون امنمحات الأول مؤسس الأسرة الثانية عشرة يفاخر بعد الله وبرعايته لشعبه عند ما يقول «لأجائع في عهدي ولا ظمآن تحت سلطاني»^(٥٧) كما نسمع الحكيم نفرتي يصف انقاذ الملك امنمحات الأول للبلاد من الأحوال المتدهورة التي تردت فيها بقوله «سينشر في الارضين، وسيفرح أهل زمانه وشي جعل ابن الانسان اسمه باقياً»^(٥٨)

والحكيم هنا في مجال حديثه عن انقاذ البلاد ونشر السلام فيها لا يصف الفرعون بأنه ابن الإله، بل يصفه بأنه «ابن الانسان»، معبراً بذلك عن افكار عصره في اقتراب فرعون من الناس بل واعتباره انساناً. وهكذا أصبح فرعون في نظر المفكرين المصريين بشراً يحس بنبض شعبه، بل أصبح الفرعون أمل الإنسانية المصرية في الخلاص من الظلم والقهر، وفي تحقيق العدالة الاجتماعية.

وقيمة هذه الافكار ليست فيما تحويه من قيم اجتماعية فحسب، بل أن قيمتها الكبيرة تكمن في أنها تتردد في الوقت الذي عادت فيه القوة والهيبة إلى الملكية أبان عصر الدولة الوسطى . فهي ليست صادرة عن احساس بالضعف نتيجة لما أصاب الملكية من ضربات كما حدث في عصر الاضمحلال الأول مما سمعناه على لسان الملك خيتي ملك أهناسيا . ولكن هذه الافكار تأتي صادقة معبرة لأنها صادرة من موقف قوة بعد أن عادت للملكية سطوتها وقوتها . ولهذا ثبتت واستمرت وكانت لها نتائج مثمرة ظهرت في عصر الدولتين الوسطى والحديثة .

أما عن عصر الدولة الوسطى فقد انعكست هذه الافكار على نشاط الملوك ومشروعاتهم ، فلم تعد هذه المشروعات تصطبغ كلها بالطابع الشخصي البحت ، أي لم يوجه فراعنة الدولة الوسطى كل اهتمامهم ومواردهم لبناء مقابر لهم ، بل وجهوا جزءا كبيرا من الاهتمام للركيزة الأولى في ثروة البلاد ورخائها ، وهي مشروعات الري والزراعة . بعد أن اختفت تلك الفكرة التي سادت في عصر خوفو وخفرع وخلفائهما والتي كانت توحي بأن البلاد لم تخلق إلا لخدمة فرعون وإقامة المباني الضخمة له ولغيره من أبناء النبلاء والعظماء ، وحلت محلها الأفكار الجديدة التي ترى أن قوة العرش ورخاء البلاد شيئان مترادفان . ومن ثم أصبحت النوائد الحيوية للبلاد والمشروعات التي تهدف لرفاهيتها وزيادة ثروتها تحتل مكانة هامة من اهتمامات فراعنة الدولة الوسطى وخاصة في اقليم الفيوم حيث توجد عاصمة الدولة . وبدأ الاهتمام بمشروعات استصلاح أراضي الاقليم والتوسع الزراعي فيه منذ عصر أمتمحات الأول مؤسس الأسرة الثانية عشرة واكتملت هذه المشروعات في عهد اتممحات الثالث من أواخر ملوك الأسرة .

ثانيا - أثر هذه الأحوال على الجهاز الحكومى وحكام الأقاليم :

هذا بالنسبة للملكية ، أما بالنسبة للجهاز الحكومى أى طائفة الموظفين وحكام الأقاليم فإن الافكار الجديدة ظهرت بوضوح فى نقوش حكام الأقاليم وخاصة الذين عاصروا الأسرة الثانية عشرة ، فأخذ هؤلاء يرددون فكرة العدالة (ماعت) ويفتخرون برعايتهم لاتباعهم (*) فهذا « أمينى » حاكم اقليم بنى جسن بالمنيا قد نقش على جدران مقبرته عبارات الفخر قائلا « لا يوجد بأى بلادى ولا جائع فى عهدى أتى لم أميز العظيم على الصغير... أتى لم اظلم أية أرملة ولم احتقر أى فلاح ولم أبعد أى راع » (٥٩) والى آخر هذه العبارات التى تتفق فى روحها مع العبارات التى ردها أول ملوك هذه الأسرة أى الفرعون أمنمحات الأول .

ومن عهد سنوسرت الأول (ثانى ملوك الأسرة الثانية عشرة) سجل شريفان فى ترجمة حياتهما على جدران مقبرتيهما بأنهما كانا قاضيين يقومان بتأدية وظيفتيهما بالعدالة وبدون محاباة ، وأنهما كانا لا يفكران فى مكافأة (رشوة) يأخذانها (٦٠) وهما بذلك يرددان حركة الإصلاح التى شملت الادارة الحكومية والتى كان لاستعادة السلطة المركزية لقوتها أثرا كبيرا فى نجاح هذا الإصلاح. إن التشابه بين أقوال الفرعون وبين أقوال رجاله يدل على مدى تجاوب السلطات الحاكمة مع الافكار الجديدة ، وسوف يظل هذا التجاوب علامة مميزة لملاح النظام الملكى والحكومى فى عصر الدولة الحديثة .

(*) ظهرت هذه الاتجاهات الجديدة فى نقوش مقابر الافراد منذ أواخر عصر الأسرة السادسة أى منذ بدء انتشار الاضطراب والفوضى فى البلاد واسكنها شأبت وانتشرت فى عصر الدولة الوسطى .

ولكن قبل أن نواصل الحديث عن هذا الموضوع ، علينا أن نذكر كلمة عن النظم الإدارية الحكومية في عصر الدولة الوسطى وخاصة ما دخل على هذه النظم من تغييرات جعلها تختلف عن النظم التي كانت سائدة في عصر الدولة القديمة .

ثالثاً - التغييرات الإدارية في عصر الدولة الوسطى :

إن التغير الإداري الهام الذي حدث في نظام الإدارة في عصر الدولة الوسطى هو التغير في نظام حكم الأقاليم . فقد رأينا أن حاكم الاقليم كان في النصف الأول من عصر الدولة القديمة مجرد موظف مثل سائر موظفي الحكومة المركزية في العاصمة ، وعندما ضعفت الملكية وتفككت السلطة المركزية في العاصمة في أواخر عصر الدولة القديمة وطوال عصر الاضمحلال الأول ، استطاع حكام الأقاليم الذين كونوا أسرات اقطاعية في أقاليمهم الاستقلال عن السلطة المركزية وأصبحوا أشبه بفراعنة صغار في أقاليمهم . وكان الأقوياء منهم يهاجمون الضعفاء ويضمون أقاليمهم إليهم حتى تكونت اقطاعيات ضخمة مستقلة في الأقاليم وخاصة في مناطق النيا وملوى وأسيوط .

وعندما جاء الملك امنمحات الأول مؤسس الأسرة الثانية عشرة عمل على بسط سلطانه على هذه الأقاليم ، فأحدث تغييرين هاميين : أولهما أنه حرم الحروب بين أمراء الأقاليم حتى لا يعطى فرصة للأقوياء منهم لزيادة قوتهم . وثانيهما أنه جعل وراثة الابن لحكم الاقليم عن أبيه مقيدة بموافقة الفرعون . فبدأ أمراء الأقاليم يخضعون للسلطة المركزية وينقشون أسماء الملوك على مقابرهم ويقردون فرقهم الحربية الخاصة ضمن جيش الفرعون في الحروب الخارجية . ولكن رغم ذلك فإن الفرعون لم يستطع أن يجعل منهم خدماً مخلصين

له كما كانوا في النصف الأول من عصر الدولة القديمة. بل إن الملاحظ في عصر الدولة الوسطى أن أمراء الأقاليم كانوا يؤرخون أعمالهم بحسب سنى حكم الأمير إلى جوار التاريخ المتبع بسنى حكم الفرعون. وكانوا يدفنون في مقابر فخمة في مقاطعاتهم أى بعيداً عن مقبرة الفرعون. وباختصار يمكننا أن نلاحظ التحول من الحكومة البيروقراطية في عصر الدولة القديمة إلى حكومة إقطاعية في عصر الدولة الوسطى (٦١).

وقد استمرت هذه الأحوال حتى عصر سنوسرت الثالث، عندما تمكن هذا الفرعون بما عرف عنه من شدة البأس من كسر شوكة أمراء الأقاليم والقضاء على نظام الإقطاع، وإن ظل توارث الأراضى الإقطاعية باقياً كما بقيت بعض الأسر الإقطاعية في أملاكها، ولكن نفوذ أمراء الأقاليم المحلى انتهى وقد تمثل ذلك بوضوح في ظاهرتين، أولهما اختفاء مقابر أمراء الأقاليم من الجبانات المحلية، وثانيهما اختفاء اللقب الذى كانوا يحملونه كأمرأه أقاليم إقطاعيين (حرى - جاجات) فقد حملوا بدله ألقاب موظفين فى الإدارة المركزية (٦٢).

أما عن الاختلافات فى نظام الإدارة فى العاصمة (ايت تاورى - اللشت) بين عصر الدولة الوسطى وعصر الدولة القديمة (منف)، فإنه بسيط لا يتعدى تغييرات لبعض أسماء الوظائف فقط فى حين بقى النظام فى جوهره كما هو. على أن الشئ الملاحظ هو كثرة الموظفين ذوى المناصب الصغيرة وازدياد أهميتهم وانتشارهم فى جميع مصالح الحكومة. ولعل ذلك من مظاهر نمو الطبقة الوسطى. وقد بدأ ظهور هذه الطبقة منذ أواخر الدولة القديمة واستمر باطراد خلال عصر الاضمحلال الأول. وسوف نجد أن الطبقة الوسطى سيكون لها شأن كبير فى المجتمع المصرى خلال عصر الدولة الحديثة.

وقد اتسعت أعمال المالية العامة فى عصر الدولة الوسطى بسبب اتساع

أملاك مصر في الجنوب واتساع تجارتها في الشام وتعدد غزواتها فيه وتدفق الجزية على خزانة البلاد وأيضاً نتيجة لاتساع نشاط فراعنة هذه الدولة في المناجم والمحاجر وخاصة مناجم النحاس والفيروز في سيناء ومناجم الذهب في النوبة . ولهذا قسمت البلاد تقسيماً نوعياً إلى قسمين إداريين هما بطبيعة الحال الوجه البحري والوجه القبلي ووضع كل قسم تحت إدارة « رئيس للخزانة » أو « مدير للمالية » وذلك لإحكام الرقابة على الدخل والخارج اللذين اتسعت مجالتهما . وكثر عدد موظفي المالية بدرجة كبيرة . وربما لنفس السبب قسم الوجه القبلي بدوره إلى قسمين إداريين . كان القسم الأول يعتمد من أسوان جنوباً إلى أبو تيج شمالاً (بين مدينتي سوهاج وأسيوط) والقسم الثاني يمتد من أبو تيج إلى رأس الدلتا .

وظل الوزير على رأس الإدارة المركزية في العاصمة (اللشت) وعلى رأس القضاء . وكان في الوقت نفسه رئيس الشرطة في العاصمة . وكانت بعض فرق الشرطة تتكون من الجنود النوبيين سكان الصحراء الذين سماهم المصريون « مجاي » وهم أسلاف قبائل « البجة » أو « البشاريه » الحالية التي ظلت مصر حتى عهد قريب تستخدمهم في فرق شرطة الحدود (ويعرفون باسم الهجانة وكانوا يستخدمون الإبل في تنقلاتهم) .

ومن الظواهر الفريدة في نظام الإدارة في عصر الدولة الوسطى ، استخدام ما يشبه « بطاقات الإحصاء » في حصر دخول الأفراد وموارد الثروة ، فكان لزاماً على كل رب أسرة أن يقيّد في البطاقة الخاصة به عدد أفراد أسرته ومواليه ، ثم يقدم يمينا أنه صادق في كل ما دونه في هذه البطاقة . وكانت هذه البطاقات تتجمع في مكتب الوزير من كافة أنحاء البلاد . وقد عثر على عدد كبير منها في منطقة اللاهون بالفيوم . ولا شك أن هذه البطاقات كان الغرض

منها تيسير جمع الضرائب فضلا عن أنها كانت تساعد الإدارة على معرفة حالة سكان البلاد (٦٣) .

وقد امتد تأثير النظام الاقطاعي الذي ساد البلاد بدرجات متفاوتة قبل عصر الدولة الوسطى وأثناءها ، إلى نظام تشكيل المجالس التي تعارض السيادة المركزية في إدارة البلاد، فقد اختفى مجلس العشرة القديم أو مجلس عظماء عشرة الوجه القبلي (الذي كان يعاون الوزير في إدارة البلاد في عصر الدولة القديمة)، وحل محله مجلس يسمى « مجلس الثلاثين » . ويرجع هذا المجلس في أصله إلى مجلس البلاط الذي ظهر في عصر الاضمحلال الأول وكان يعاون الفرعون في حكم البلاد . وكان يتكون من حكام الأقاليم الموالين للفرعون وقد أنشأه فراعنة ذلك العصر لتعزيز نفوذهم في مواجهة حكام الأقاليم الآخرين المعادين لهم . وقد ساعد هذا المجلس في عصر الدولة الوسطى على تقوية سلطة الملكية وتدعيم الادارة الحكومية المركزية إذ كان أعضاؤه الموالون للملك يعززون سلطة الملك في الأقاليم .

الفصل الخامس

الملكية والادارة الحكومية في عصر الدولة الحديثة

عادت الملكية في عصر الدولة الحديثة إلى قوتها وسطوتها التي كانت تتمتع بها في النصف الأول من الدولة القديمة على وجه التقريب . ولكن رغم ذلك نجد أصداء الأفكار القديمة عن العدالة الاجتماعية والراعى الصالح تتردد على لسان القراعنة أنفسهم . كما نجد أن نظم الحكم والادارة في عهد هذه الدولة قد دخلت عليها تعديلات ميزتها عن النظم التي سبقتها ، بل وجعلتها تختلف عن هذه النظم كما يلي : -

أولا - أثر التطورات السياسية والاجتماعية على الملكية في عصر الدولة الحديثة :

أوضحنا فيما سبق كيف توافقت الفكرتان التي تدعو إحداها إلى ظهور الملك العادل والراعى الصالح لشعبه ، والتي تدعو الأخرى لإيجاد جيل جديد من الموظفين الصالحين العدول المتصفين بالكفاية والامانة (أى إلى إصلاح الإدارة الحكومية بتعبيرنا الحاضر) . وكيف أن الفكرتين تحققتا شبه منفصلتين في أقوال الملك امنمحات الأول وفي نصوص الموظفين وحكام الأقاليم من أمثال امينى حاكم إقليم بنى حسن بالمنيا .

غير أننا نجد في عصر الدولة الحديثة أن الفكرتين قد أرتبطتا ببعضهما وتكاملتا ، بل أنها تغلغلتا في تكوين الدولة نفسه ووصلتا إلى العرش ذاته ، إذ يطالعنا الفرعون نفسه وهو يتبنى هذه الأفكار فيضمنها تعليماته لوزيره الأكبر

رأس الإدارة الحكومية في البلاد، وذلك في الخطاب الذي يلقيه بمناسبة تسميته الوزارة . ويردد الفرعون في هذه التعليمات تلك المبادئ والقائم التي ظلت الانسانية المصرية على ضفاف النيل تتطلع إليها وتجاهد لتحقيقها على لسان مفكرها الاجتماعيين من أمثال ايور ونفرتي وكاتب قصصه الفلاح القصصيح . وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن تعليمات الفرعون لوزيره التي ضمنها تلك الأفكار عن العدالة الاجتماعية ورعاية الناس وتقويم الاداة الحكومية لا شك ترجع إلى عصر الدولة الوسطى (٦٤) وأنها دونت في هذا العصر ولكنها لم تصل إلينا . وإنما وصلتنا نسخ متأخرة ترجع لعصر الدولة الحديثة . وقد نقشت نصوص هذه التعليمات في ثلاث مقابر لكبار وزراء الأسرة الثامنة عشرة وهم «أوسر» وزير تحتمس الثالث و«رخميرع» ابن أخ «أوسر» وخليفته في منصب الوزارة في عهد تحتمس الثالث أيضا . ثم أحد الوزراء في عهد تحتمس الرابع . غير أن أكمل هذه النصوص هي التي نقشت في مقبرة رخميرع على لسان الفرعون تحتمس الثالث . يقول الفرعون لوزيره هذه التعليمات :

« ليس الغرض من منصب الوزير أن يستعبد الوزير أفرادا من الشعب إذا قصدك شك فعليك أن تتأكد أن كل شيء يجري وفقا للقانون إعط كل ذي حق حقه ... ولاحظ أن من يلي منصبا كبيرا يردد الهواء والماء كل مايفعله ولا يمكن أن تكون تصرفاته خافية ... تصرف وفقا للعدل ، فالحجابه يملكها الرب ... حامل من تعرفه كما تعامل من لا تعرفه ... إن النبيل هو من يحله الناس وتتأقى نهايته إذا أحق الحق ... ولكنه إذا أخاف الناس وأسرف في ترويعهم ، وكانت به نقيصة ، نزلوا به عن مصاف الرجال إن الناس يتوقعون العدل في كل تصرفات الوزير وتلك سنة القضاء حينئذ يحكم الرب

الأرض ، لا تتوان قط في إقامة العدل والقانون الذي تعرفه ، واعلم أن الملك لا يميل إلى المستكبر أكثر من المستضعف ..

إن هذه التعليمات ليست دستورا للوزارة فحسب ، بل هي دستور لكل صاحب سلطة وكل شاغل منصب رئاسي في الإدارة الحكومية، إنها توضح أن الرئاسة والسلطة ليست تحكما واستعبادا للناس ومحاباة للقريب وإقصاء للغريب، وإنما هي رعاية وقدوة حسنة . رعاية لتحقيق العدل (مابعت) وإعطاء كل ذي حق حقه . وقدوة بالسلوك الشخصي السليم لأن تصرفات الرئيس ليست خافية على الناس ، إنما هي مكشوفة لهم يردد الماء والهواء كل حركة فيها .

وإن الرئيس والوزير الناجح ليس هو الذي تخافه الناس نتيجة إسرافه في إرهابهم، وإنما الرئيس الناجح هو الذي يأخذ الناس بالهؤادة ويجعل نصب عينيه هدفا واحدا هو تحقيق العدل طبقا للقانون . إن الفرعون نفسه يدعو وزيره إلى نصرته الضعيف على القوى (المستكبر) .

ولعله لم يصلنا من العصور القديمة كلها دستور السلوك الرئاسي القويم أكمل وأبلغ من هذا الدستور الذي كان الفرعون في مصر يوجهه إلى وزيره الأكبر . وإذا تأملنا في ثنايا هذا الدستور استطعنا أن نقين أن المبادئ التي نادى بها المفكرون الاجتماعيون منذ عصر الاقطاع قد تحققت فعلا . فطالما دعا هؤلاء المفكرون إلى ظهور الحاكم الصالح الراعي لشعبه الذي يضمن تحقيق العدالة الاجتماعية بين رعاياه . وقد تحققت دعوتهم هذه بأن تولي الفرعون بنفسه وجيه التعليمات لوزيره عن أسلوب إقامة العدالة بين الرعية . بل إن أحد هؤلاء الوزراء وهو رخميرع بصف مليكة تحتسب الثالث بقوله « أنه أب وأم لجميع الناس »

وليس هناك وصف أبلغ من هذا الوصف للحاكم الصالح الذي يزعى شعبه ويحس بالآلام الرعية وآمالها .

وبالمثل طالما دعا هؤلاء المفكرون إلى ظهور جيل من الموظفين العادلين الصالحين ذوي الكفاية والأمانة ، حتى يكونوا أعوانا للراعى الصالح فى تحقيق العدالة الاجتماعية أى طالما دعوا - إذا استخدمنا تعبيرنا الحاضر - إلى إصلاح الإدارة أو الآداة الحكومية .

وقد تحققت دعوتهم أيضا فى ذلك الدستور الذى رسمه الفرعون لوزيره ، باعتباره رأس الإدارة الحكومية ، يوصيه فيه ضمنا بأن يكون المثل الأعلى والقدوة الحسنة لرؤسياه سواء فى السلوك الشخصى أم فى تحقيق العدل . وبذلك تستقيم أحوال الأجهزة الحكومية كلها . والحقيقة أن القدوة الرئاسية الصالحة مازالت العنصر المنشود وربما المفقود لتحقيق أى إصلاح للآداة الحكومية فى مصر . فاذا ماتوفرت هذه القدوة يصلح الجهاز كله دون حاجة إلى سن قوانين أو توقيع عقوبات .

وهكذا حُطت مصر فى ميدان العدالة الاجتماعية وضمان حقوق الإنسان خطوات لم تبلغها دولة أخرى من دول الشرق القديم ، رغم وجود نظم فى مصر قد تبدو فى ظاهرها كأنها تتعارض مع هذا الرقى الاجتماعى مثل الملكية المؤهلة والحكم المطلق . ولكن الواقع أن هذه النظم لم تكن فى جوهرها مماثلة لمظهرها كما سنتناول ذلك فيما يلى :

ثانيا : هل كانت الملكية فى عصر الدولة الحديثة فوق القانون .

لقد نجت الملكية الفرعونية فى عصر الدولة الحديثة فى طرد الهكسوس

وتخليص البلاد من المستعمر ، ثم في بناء امبراطورية مترامية الأطراف في آسيا والنوبة . وكان الملك هو قائد جيوشه المظاهرة يقودها من نصر إلى نصر . فاصطبغت الملكية والحكومة في عصر الدولة الحديثة بالصبغة العسكرية واكتسبت الملكية بذلك قوة وهيمنة واسعة على البلاد . وكان من نتيجة ذلك أن تركزت القوة والثروة في يد الفرعون يتصرف فيها كيف يشاء . وأنضوت البلاد كلها تحت لواء الملكية فاخفت الاسرات الاقطاعية من الاقاليم وسيطرت على البلاد حكومة مركزية قوية . وحلت محل ارسقراطية الاقاليم طبقة من كبار الموظفين ومن كبار الضباط الذين يخضعون للفرعون خضوعاً مباشراً ، أما الأراضي فقد عادت كلها للملك ولم تعد من أملاك الأسر الاقطاعية ، وكان الملك يؤجرها للفلاحين نظير ضريبة تقدر بحوالي عشرين في المائة من المحاصيل .

هذه الظروف التي أعادت للملكية سابق قوتها وسطوتها التي كانت عليها في عصر الدولة القديمة ، بل أقوى مما كانت في ذلك العصر ، بالإضافة إلى تأليه الفرعون ، جعلت الفرعون يبدو في نظر البعض وكأنما هو المتصرف في كل شيء وهو مصدر كل شيء ، كلمته هي القانون ولا راد لمشيئته .

غير أن هذا الاعتقاد خاطيء من أساسه فقد كان الفرعون يخضعون لكثير من القيود التي فرضتها عليهم القوانين كما فرضها النظام الذي كان ينظم حياتهم اليومية . ونجد مصداقاً لذلك في وصف ثيؤرخ ديودور الصقلي لحياة الفرعون إذ يقول « فلولك المصريين لا يعيشون على نمط الحكام المستبدين في البلاد الأخرى ، فيعملون ما يشاؤون تبعاً لأهوائهم غير خاضعين لرقابة ما ، فقد رسمت لهم القوانين حدود تصرفاتهم ، لا في حياتهم العامة فحسب ، بل في حياتهم الخاصة

وأسلوب معيشتهم اليومية.... وكانت ساعات النهار والليل مرتبة بحيث كان على الملك أن يعمل في الوقت المخصص بالضبط ما يفرضه القانون لا ما تدفعه إليه نفسه، فقد كان عليه أولاً عندما يستيقظ في الصباح المبكر أن يقرأ الرسائل الواردة من مختلف الجهات حتى يستطيع أن ينجز على الوجه الأكمل جميع أعماله ومهامه ، ويكون على علم تام بكل ما يحدث في جميع أنحاء المملكة . وعليه بعد ذلك أن يستحم وأن يلبس بزة فاخرة ، ويزين بالشارات الملكية ، ثم يقرب القرايين للالهة . وجرت العادة بأن يقف رئيس الكهنة عندما تحضر الضحايا إلى المذبح ، إلى جانب الملك ويصلي بصوت عال وقد أحاط بها جمهور غفير من المصريين، فيدعو للملك بالصحة وسائر الانعم مادام متنهجا سبل العدل إزاء رعيته ، وكان من واجب رئيس الكهنة أن يعلن صراحة فضائل الملك، واحدة فواحدة فيقول أنه يتقى الالهة ، شديد الرحمة بالناس ، حلیم ، عادل ، كبير النفس ، منزّه عن الخداع، يبذل ماله بسخاء . وبالجملة فهو قابض على زمام شهواته يحجزى المنى بأقل مما يستحق من عقوبة ويثيب المحسن بأوفي مما أسلف من إحسان ، وبعد أن يمدد كثيرا مما شاكل هذه الفضائل ، يصلي الكاهن الفاسم بالصلاة من أجل الخطايا التي صدرت عن جهل ، منزها الملك عن اللوم ، ومستمطراً اللعنة والعقاب على خدامه الذين أفتوه بآراء خبيثة . ولقد كان الكاهن يقوم بذلك ليهدى الملك إلى التقوى وخفاة الله ، وليرشده إلى حياة ترضاه الالهة، لا عن طريق الزجر العنيف بل عن طريق المدح المستحب الداعي بصراحة إلى الفضيلة » (٦٠) .

وكانت سلطات الملك إزاء رعيته مقيدة في حدود القانون أيضا وفي ذلك يقول ديودور : « وإذا بدا عجيبا أن الملك لم يتمتع بالحرية المطلقة في إختيار

طعامه اليومي، فأشد عجباً من ذلك بكثير أنه لم يكن في قدرته أن يقضى على
المخاصيات أو يصرف ما يعن له من الامور، أو يقضى بعقوبة على أحد من الناس
مدفوعاً بكيد له أو بغيظ منه، أو بأى دافع ظالم آخر، بل عليه أن يتصرف
وفق ما تنص عليه القوانين في كل حالة .

ويستطرد ديودور في وصفه لعدالة الفراعنة وفي استمرار نظم حكمهم مدة
طويلة فيقول : «... ولما كان الملوك يلتزمون جادة العدل إزاء رعيتهن، فقد
استشعر القوم نحوهم من الولاء ما يزيد كثيراً عما يكونه لأهلهم من حب، فلا
يولي الكهنة ولا سكان مصر كافة نسائهم وأولادهم ومقتنياتهم الثمينة من
الاهتمام ما يولونه لسلامة الملوك، ولذلك احتفظوا ردحاً طويلاً من الزمان بالنظام
السياسي الذي وضعه الملوك. (٦٦)

هذه العبارات التي ردها ديودور تكاد تتفق مع تعليمات فراعنة الدولة الحديثة
لوزرائهم التي سبق أن شرحناها . فالملك يوصف هنا بأنه عادل رحيم ، وتلك
الصفة (صفة العدالة) تأتي على رأس الصفات التي كان الفرعون يوصي بها
وزيره كما رأينا .

وفي أقوال ديودور ما يشير إلى أن المصريين لجأوا إلى طريقة غير مباشرة
لكبح جماح الفرعون إذا فرض وخرج عن جادة الصواب، وعند ذلك ما يقوم
الكاهن بنسبة الأخطاء الصادرة من الفرعون إلى أعوانه الذين أشاروا عليه
عليه بها . ولا شك أن ذلك أسلوب لبق يستهدف توجيه الملك وتحذيره من
التهادي في الخطأ دون المساس بشخصه .

ولقد وردت في عبارة ديودور أيضاً إشارة هامة هي أن الملك كان مقيداً

في توقيع العقوبات بما تنص عليه القوانين لا بدافع من نزعاته الشخصية . وتلك من أهم الوصايا التي كان الفرعون نفسه يوصي بها وزيره عندما يقول له بأن يحكم بالعدل وفقا للقانون . ولقد أمدتنا الأدلة التاريخية بما يثبت عبارة ديودور هذه . وقد أشرنا لمثال منها من عصر الدولة القديمة وهو الملك ميسي الأول الذي أحال زوجته الملكة « إمتس » إلى هيئة محكمة لمحاكمتها على المؤامرة التي دبرتها ضد الملك نفسه . وهناك مثال آخر من الدولة الحديثة ويشبه المثال السابق تماما ، فقد شكل الملك رمسيس الثالث (الأسرة العشرون) هيئة محكمة لمحاكمة إحدى محظياته المدعوة « تي » وشريكاتها من نساء الحريم الملكي ورجال البلاط لتآمرهم على اغتيال الملك نفسه (٦٧) . ويتضح حياد الملك والتزامه بالقانون من تعليماته لأعضاء هيئة المحكمة بشأن المتهمين إذ يقول :

« إنني لا أعلم ماذا قاله الناس ، اسرعوا لفحصه ، إنكم ستذهبون وتسالونهم فمن كان مستحقا للموت فلتجعلوه يمت بيده دون أن أعلم شيئا عنه . وستنفذون العقوبة الموقعة الآن على الآخرين دون أن يصل إلي علمي شيء عنها » .

من هذا نرى أنه رغم أن الفرعون نفسه هو المقصود بالمؤامرة ، فإنه ترفع عن الانقياد لنزعة الانتقام وترك الحكم على المتهمين لهيئة المحكمة التي شكلها ، لكي تصدره بمعرفة بعد أن تجري التحقيق اللازم مع المتهمين ، وهو ما عبر عنه الفرعون بكلمة « تسألوهم » . بل أن الملك سلك مع المتهمين سلوكا رحما حين أوصى المحكمة بأن تعطى الفرصة لمن تثبت إدانته أن يقتل نفسه بيده . ولا شك أن هذا المثال يثبت بجلاء ما جاء في أقوال ديودور من أن ملوك مصر كانوا خاضعين للقوانين وأنهم اتصفوا بالرحمة والعدل .

ثالثا : التغيرات الادارية الهامة في عصر الدولة الحديثة :

أ - وظيفة وزير الجنوب وأهميتها :

قلنا فيما سبق أن مصر قسمت في عصر الدولة الوسطى إلى قسمين إداريين من الناحية المالية . وانواقع أن هذا التقسيم كان نواة لتقسيم أبعد مدى في عصر الدولة الحديثة ، فقد ترتب على اتساع أعمال الدولة المصرية وانشاء امبراطورية واسعة في عصر الدولة الحديثة أن احتاج الأمر إلى وجود وزيرين أحدهما للشمال والآخر للجنوب . وكان وزير الجنوب يقيم في طيبة عاصمة الدولة ويشرف على المنطقة الممتدة من أسوان حتى أسيوط شمالا . بينما كان وزير الشمال يقيم في منف أو هليوبوليس ويشرف على الوجه البحرى والصعيد جنوبا حتى أسيوط . وكان وزير الجنوب يتمتع بأهمية خاصة عن وزير الشمال نظراً لوجوده في العاصمة بجوار الفرعون ، ومن أشهر وزراء الجنوب « رخميرع » وزير الملك تحتمس الثالث .

وقد ظل الوزير في عصر الدولة الحديثة ، كما كان شأنه في عصر الدولتين القديمة والوسطى ، الرئيس الأكبر لكافة الادارات الحكومية والجهاز القضائى في العاصمة . وقد سجلت مناظر مقبرة الوزير رخميرع جانبا من قاعة (مكتب) الوزير وقد اصطف الناس خارجها مترقبين دورهم ليدخلوا واحداً واحداً أمام الوزير ليعرضوا شكاياتهم مكتوبة . وحينئذ يبدأ الوزير في مناقشتها مستعينا بالقوانين المدونة في ملفات رتبت أمامه ، ومن حوله يجلس مستشاروه . ولم يكن للوزير برغم السلطات الواسعة المخولة له ، أن يصدر أحكامه حسب ما يترأى له ، وإنما كانت هناك قوانين تنظم مختلف الحالات وكيفية الفصل فيها . بل ان هذه القوانين كانت تلزم الوزير نفسه بالعمل تبعاً لنظام محدد ،

فإن كانت الشكوى المقدمة للوزير تتعلق بنزاع على أرض مثلا ، فقد حدد القانون أن يصدر الوزير حكمه فيها في خلال ثلاثة أيام ، وهذا إن كانت الأرض موضوع النزاع في طيبة مركز الوزير ، أما إذا كانت الأرض بعيدة عن العاصمة ، فقد سمح القانون للوزير بمهلة شهرين حتى يستطيع أن يبحث الأمر (٦٨) . وكان يوجد تحت تصرف الوزير « أرشيف » كامل منظم يستعين به في البت سريعا في الحالات المعروضة عليه ، إذ كان يبلغ أولا بأول بكل ما يحدث في البلاد وبالتغيرات التي تطرأ مر وقت لآخر . كما أن وثائق الدولة والقضايا ومراحل بحثها ووجهة نظر الطرفين المتنازعين والحكم والشهود كانت كلها تسجل لديه .

وكانت قاعة الوزير من ناحية أخرى تضم نسخا من وثائق الأقاليم وسجلات الملكيات وحدود الأراغى والعقود والتركات حتى يستطيع موظفوه قاعة الوزير أن يمدوه بالمعلومات الكافية عن الموضوعات المتعددة والاختلافات والمنازعات التي تعرض للبحث . وقد حتم القانون أيضا أن تقدم الطلبات والشكاوى المرفوعة للملك مكتوبة عن طريق قاعة الوزير .

وقد اختص الوزير بالاشراف على نواح أخرى هامة في الدولة كالشؤون الحربية فكان ينظم أمور الحملات الموجودة في البلاد التابعة لمصر ويبلغها بالأوامر التي يصدرها إليه الملك . كما كان يتلقى تقارير القلاع والحصون عن أحوالها وعن تحركات العدو ويصدر إليها تعليماته . وكان يدير شؤون البحرية أيضا باعتبارها جزءا من الجيش .

وكان الوزير « رخميرع » يشرف ، فضلا عن ذلك كله على أملاك معبد الاله آمون وعلى معابد الالهة الأخرى أيضا .

وهكذا شمل إشراف الوزير معظم النواحي المختلفة للحكم . وكان يسير هذه النواحي وفقا للقوانين ووفقا لما يأمره به الملك ، فقد كان نظام عمل الوزير يبدأ بالثول بين يدي الملك صباح كل يوم ، حيث يعرض عليه شؤون البلاد وسير العمل الحكومي ، والمشكلات التي تتطلب رأي الملك ويتلقى تعليماته بشأنها .

ب - ظهور أهمية الوظائف الحربية ووظائف حكم الولايات :

نتيجة للطابع الحربي للدولة المصرية واتساع امبراطوريتها في السودان وغربي آسيا ازدادت أهمية الوظائف الحربية والوظائف التي تتصل بحكم أملاك الامبراطورية مثل وظيفة حاكم النوبة الذي كان يلقب « ابن الملك حاكم كوش » (النوبة العليا) مما يدل على منزلته الكبيرة في الدولة ولدى الملك . ومثل وظائف حكام الولايات المصرية في آسيا ، ومثل وظيفة مبعوثي الملك إلى البلاد الأجنبية . وكان بعضهم يحمل لقب « أذن الملك » إشارة إلى ما يجب أن يكون عليه من يقظة للإبلاغ عن تطورات الأحوال في هذه البلاد . وقد ازدادت أهمية قادة الجيش بقواته البرية والبحرية ، وسجل بعضهم على جدران مقبرته اخبار انتصاراته تحت قيادة الفرعون والأنواط والنياشين والهدايا التي قدمها الفرعون مكافأة لهم على شجاعتهم .

وقد ترتب على اختفاء الطبقة الارستقراطية من البلاد التي كان يمثلها امراء الاقطاع ، وازدياد أهمية الفرد نتيجة لتقدير الجندي طبقا لكفاءته في الحرب وليس لاعتبارات الحسب والنسب ، ترتب على هذين العاملين ازدياد أهمية ونفوذ الطبقة الوسطى ، وأصبح الطريق مفتوحا أمام أفراد هذه الطبقة في الترقى إلى أعلى مناصب الدولة ، بل استطاع افراد منها الوصول إلى منصب القائد الأعلى للجيش . وكان هذا المنصب طوال النصف الأول من الأسرة الثامنة

عشرة مقصوداً على أبناء الملوك . ومثال ذلك القائد حور محب الذي وصل إلى هذا المنصب في أواخر الأسرة الثامنة عشرة رغم أنه لم يكن من سلالة ملكية أو أرستقراطية ، بل كان من الشعب . ويبدو أن ذلك كان سبباً فيما قام به من إصلاحات إدارية ، فقد أحس بالأم الناس وبما يقاسونه من ظلم وعسف وتسلط البيروقراطية .

ح - إصلاحات الفرعون حور محب الإدارية :

ترتب على ثورة اخناتون الدينية وما صاحبها من إهمال شؤون البلاد ثم تولى ملوك ضعاف بعد اخناتون - ترتب على كل ذلك ضعف السلطة المركزية واختلال نظام الإدارة الحكومية ، فانتشر الفساد في الجهاز الإداري وعمت الرثوة بين الموظفين واضطهدوا النلاحين وابتزوا أموالهم . وقد أوضحنا من قبل مدى الارتباط بين ضعف السلطة المركزية وضياع هيبتها وبين فساد الجهاز الإداري وكيف كان هذا الفساد ينعكس بسرعة على الأحوال في البلاد لارتباط الجهاز الإداري ارتباطاً وثيقاً بشريان الحياة فيها .

فقد أخذ الموظفون والعاطلون من العسكريين يستغلون ضعف الرقابة الحكومية وينهبون أموال دافعي الضرائب بمغالطتهم وجباية الضريبة سنوياً لصالحهم . وكان الجنود يعتمدون على سفن الغلال المتجهة إلى مخازن الدولة وينهبونها .

وكان العمدة يفرضون الإتاوة على الفلاحين ويجمعونها منهم ظلماً وعدواناً ، وكانوا يستخدمون الرشوة لاسكات المفتشين التابعين للحكومة المركزية .

فعندما اعتلى حور محب عرش البلاد أخذ في الضرب على هذا الفساد وسن القوانين اللازمة لذلك ، ونقشها على لوحات من الحجر أقامها أمام معابد مصر

مثل معبد الكرنك ومعبد الأقصر ومعبد ايدوس، لكي تكون ظاهرة أمام الناس جميعا . وقد قسم حور محب قوانينه إلى عشر فقرات تبدأ كل فقرة عادة بوصف الوضع السيء القائم ثم تتبعه بما استنته الملك من أحكام لمعالجتها، ثم تنتهي بالجزاء الذي يقع عن المخالفة. وكانت العقوبة إما بدنية كالجلد بالسياط وجذع الأنف أو بدنية ومالية مثل رد الرشوة المغتصبة أو تجمع بين العقوبات البدنية والمالية بالإضافة إلى النفي إلى بلدة نارو (عند مدينة القنطرة الحالية) عند أفصى حدود البلاد الشمالية الشرقية (٦٩) .

ولم يميز حور محب بين فئة وأخرى امام قوانينه فكان حازما مع رجال جيشه على الرغم من أنه كان منهم ، وعمل على المساواة بينهم وبين غيرهم في الردع والعقاب (٧٠) .

ولم يكن سبيل حور محب إلى الإصلاح هو الارهاب والعقاب فقط (وهو ما يسمى في علم الادارة الحديثة بالخوافز السلبية) ، بل كان يكافئ الأمناء والشرفاء ويجزل لهم المرتبات والمكافآت (وهو ما يسمى بالخوافز الإيجابية) . فجمع بين الترهيب والترغيب وأتاح لكل مخلص أمين سبيل العلو والترقى ، واختار طائفة اعتبرهم من أصحاب الخلق المثالي فأسند إليهم المناصب الخطيرة في الدولة حتى يكونوا القدوة الحسنة لرؤوسهم . وأخذ يوجه إليهم النصائح ويحذرهم مما وقع فيه من سبقوهم فلا يقبلوا رشوة ولا يتخذوا لهم أصدقاء سوء حتى لا يدفعهم الهوى إلى الميل والانحراف .

ولا شك أن هذه السياسة تعتبر من أهم أسس الإصلاح الإدارى حتى اليوم .

ولعلنا نجد في اصلاحات الفرعون حور محب هذه احياء لتلك الفكرة التي

كانت الانسانية المصرية تنو دائما أبدا لتحقيقها منذ أن انطلقت الدعوة إليها لأول مرة على لسان كاتب قصة الفلاح الفضيح ، وهي فكرة إيجاد الموظفين العدول الأمناء الذين يكونون عوناً للحاكم الصالح في تحقيق الخير والعدالة في البلاد .

النظام القضائي في عصر الدولة الحديثة

سبق أن قلنا أن الوزير كان الرئيس الأعلى للقضاء منذ عهد الدولة القديمة وأنه بهذه الصفة كان يرأس محكمة الستة العليا (أو محكمة الدوائر الست الكبرى كما يسميها بعض الباحثين) . وقد ظل الوزير في عهد الدولة الحديثة الرئيس الأعلى للقضاء ، غير أن النظام القضائي تغير بعض الشيء فبدلاً من محكمة الستة العليا ، ظهرت هيئة قضائية أو محكمة تسمى محكمة المستمعين (قنبت سجمو) كانت تفصل في القضايا المدنية والجنائية ، وكان يطلق على أعضائها «سرو» أي سراًة أو اشراف (وهو اللقب الذي أطلق في عصر الدولة القديمة على أعضاء المحاكم المحلية) . ويبدو أنه تمشيا مع نظام تقسيم البلاد تحت إشراف وزيرين قد أنشئت محكمتان من هذا النوع ، أحدهما مقرها هليوبوليس وكانت تحت رئاسة وزير الشمال والأخرى كانت في طيبة ويرأسها وزير الجنوب. (٧١) .

وقد مر بنا كيف أن الملك كان يزود الوزير عند تنصيبه بالتعليمات والتوجيهات التي تحذر الوزير من التحيز والمحابة وتوصيه بالتزام العدل والنزاهة والرحمة والانسانية ، وفي الوقت نفسه يحذره من المغالاة في معاملته معارفه بالقسوة ليدراً عن نفسه شبهة محاباة لهم ، ويأمره بأن يعامل الناس كلهم بالعدل والمساواة .

سكانت هذه المبادئ التي تضع الحق في نصابه وتأمر بالعدل والانصاف والمساواة، هي نفس المبادئ التي ينبغي أن يطبقها بقية الموظفين الذين يمارسون القضاء في سائر جهات القطر . فبالإضافة إلى المحاكم الكبيرة المذكورة سمح القانون للموظفين الإداريين بعقد مجالس أو دوائر للنظر فيما يعرض من قضايا أو منازعات. ويبدو أن القانون سمح أيضا بتكوين محاكم خاصة في القضايا ذات الصبغة الهامة والخطيرة مثل قضايا سرقات المقابر ، فقد غلب الطابع الكهنوتي على أعضاء هذه المحاكم وكان مجلس المحكمة ينتقل أحيانا إلى مكان الجريمة ليعاين ويناقش المجرمين، بل أنه كان أحيانا يطلب من المجرمين - كما يحدث الآن - أن يعيدوا تمثيل جريمتهم أمام أعضاء المجلس حتى يستطيعوا أن يحددوا الجريمة والعقاب . وقد وصفت محاضر جلسات المحكمة التي عهد إليها بالتحقيق في إحدى قضايا سرقات المقابر في طيبة الغربية في عصر الأسرة العشرين ما كان يدور في كل جلسة ، وقد رأس الوزير بعض جلساتها ودونت الأسئلة الموجهة للصومس الذين اتهموا بسرقة مقابر فراعنة الدولة الحديثة في وادي الملوك . كما دونت اجاباتهم عليها ثم الخطوات التي اتخذت حتى يعدلوا عن إنكارهم ويعترفوا، ثم انتقل هذه المحكمة إلى المقابر نفسها مع الصومس للتحقق من صحة أقوالهم وكان يترك لكل لص أن يعترف أو يدافع عن نفسه بعد أن يواجه بالتهمة المنسوبة إليه حتى تظهر حقيقة الأمر فتبرى المحكمة ساحتها أو يحكم عليه بالعقوبة المناسبة للجرم .

وكان القانون ينص على أن يسأل المذنب مرة ومرات حتى تتاح له الفرصة للاعتراف وكان الملك يصدق في بعض الأحيان على هذه الأحكام .

وما من شك في أن هذا التنظيم الدقيق لناحية من أهم نواحي نظام الحكم

وهو القضاء يدل على الرقي المطرد لنظام الحكم في مصر الفرعونية كما يؤكد حرص المصريين الشديد على تحقيق العدالة .

القانون الجنائي والمدنى في عصر الدولة الحديثة :

سبق أن أشرنا إلى وجود قانون جنائى فى العصور السابقة على عصر الدولة الحديثة ولو أن الأدلة لم تكن كافية ولكن القرائن القليلة تشير لوجوده، كما وردت اشارات من تلك العصور تدل على وجود قانون مدنى ينظم العلاقات بين الناس .

غير أن عصر الدولة الحديثة يمتاز بوفرة المصادر الأثرية التى تشير إلى وجود قانون جنائى وقانون مدنى ، وتتمثل فى البرديات والنقوش التى تسجل أنواع العقوبات وإجراءات التقاضى فضلاً عن وفرة كتابات المؤرخين والكتاب الكلاسيكين التى ينصب أغلبها على عصر الدولة الحديثة والعصر المتأخر الذى يعتبر امتداداً له من هذه الناحية .

فقد أشار المؤرخ ديودور الصقلى إلى وجود قانون مصرى مدون فقال إن القوانين كانت كلها مدونة فى ثمانية كتب توضع بجانب القضاة (٧٢) . ونجد مصداقاً لأقوال ديودور فى مجموعة القوانين المرسومة على جدران مقبرة الوزير رخميرع(*) . كما سجل ديودور أيضاً بعض نصوص القانون الجنائى المصرى .

(*) رسمت أمام صورة رخميرع أربعة حصر مفروشه وفوق كل منها رسمت عشرة أشياء مستطيلة الشكل . ويرى بعض الباحثين أن كلا منها تمثل اضمامة من الجلد سجلت عايتها مواد القانون الذى يحكم بمقتضاء الوزير رخميرع . غير أن البعض الآخر يرى فيها العصي التى ترمز إلى سلطة الموظفين الذين كانوا يحضرون جلسة الوزير أثناء النظر فى القضايا وهم أربعون موظفاً (مصر القديمة ج ٤ ص ٥٨٤) . ولكن هذا رأى الأخير يبدو غير مقنع .

ومن هذه النصوص ما يلي : « الحكم بالاعدام على شاهد الزور ، وعلى من يهمل في مديد المساعدة لانسان تعرضت حياته للموت رغم استطاعته انقاذه .. الجلد بالسياط والحرمان من الطعام ثلاثة أيام سويا على من يهمل في الابلاغ عن جريمة قتل ... الحكم بالاعدام على من يزور في البيان الذي يقدمه للمسلطات الحكومية عن مصدر دخله أو يكون دخله من مصدر حرام (ولعل ذلك يشبه في الوقت الحاضر ما يسمى بقانون الكسب غير المشروع) . ومن هذه النصوص أن من اتهم شخصا زورا وقعت عليه العقوبة التي ينحكم بها عادة على ذلك المتهم البريء ، لجريمة لم يرتكبها ، ومنها الحكم بالاعدام على من قتل نفسا سواء أكانت نفس حر أو عبد . ومنها أن الآباء والأمهات الذين يقتلون أبناءهم أو بناتهم يحكم عليهم بأن يعرضوا على ملأ من الناس وقد حملوا جثث أبناءهم أو بناتهم ثلاثة أيام وثلاث ليال متوالية . أما قتل الوالدين إحدهما أو كليهما فكان عقاب القاتل قطع أجزاء صغيرة من جثته بالتدريج ثم حرقه حيا فوق الأشواك . وكانت النساء الخوامل يؤجل تنفيذ حكم الاعدام فيهن إلى ما بعد الوضع . ومنها أن من بطف الميزان أو الكيل أو يزيّف الاختام أو النقود أو يغش الذين يعاملهم كان عقابه قطع كلتا يديه . وتوقع نفس العقوبة على الكاتب العمومي الذي يغير في نصوص السجلات العامة بمحو أو زيادة . ومن تلك النصوص أيضا أن من يغتصب النساء كانت عقوبته الخصى لكي يحرم من رجولته التي دفعته للجريمة ، أما عقوبة الزنا من غير إكراه فكانت ألف جلدة للزاني وجدة أنف الزانية . وكانت حكمة المتسربين من ذلك (كما نقل ديودور عنهم) أن المرأة التي تزين للمعصية يجب أن تحرم من أكبر مقومات الجمال (١٣) .

وقد أشار ديودور إلى أن هذه النصوص (أو القوانين كما وصفها) امتازت

بقدمها السجيق، وهذا معناه أنها ترجع إلى ما قبل العصر الذي عاش فيه ديودور (القرن الأول قبل الميلاد) بقرون مما يرجح وجودها في عصر الدولة الحديثة.

وقد امتدح ديودور هذه القوانين ووصفها بالحكمة والعدالة، وشرح الغرض منها طبقا لما أخبره به المصريين. وقال ديودور أن بعض هذه القوانين قد نقله اليونان عن مصر مثل القانون الخاص بتأجيل تنفيذ حكم الإعدام في النساء الحوامل إلى ما بعد الوضع. ومثل قانون «الكسب غير المشروع».

أما المصادر الأثرية التي تشير إلى وجود قانون جنائي في عصر الدولة الحديثة فتتمثل في الروايات التي تسجل إجراءات المحاكمة في قضيتين شهيرتين في ذلك العصر، إحداهما قضية المؤامرة ضد رمسيس الثالث والأخرى القضية المعروفة بقضية سرقات المقابر. ويتبين من تتبع العقوبات التي وقعت على المتهمين في قضية المؤامرة ضد الملك رمسيس الثالث أن عقوبة جريمة التآمر ضد الفرعون كانت الإعدام (ولو أن الفرعون سمح للمجرمين بأن ينتحروا). وقد حدث قرب إنتهاء التحقيق في هذه القضية أن بعض نساء الحريم الملكي المتهمات تمكسن من إغراء اثنين من القضاة ولكن كشفت جريمة القضاة، وحكم عليهم بصلب آذانهم وجذع أنوفهم. وقد رأينا أن هذه العقوبة سبق أن سن جورحب توقيها على القضاة والموظفين المرتشين والمختلسين. ويبدو أنها بالإضافة إلى النفي إلى حدود البلاد، كانت العقوبة المقررة لجرائم الموظفين (ومنهم القضاة) المعروفة في وقتنا الحاضر باسم «خيانة الأمانة».

أما قضايا سرقات المقابر فكانت أشهر القضايا الجنائية في مصر الفرعونية لوفرة البرديات التي سجلت عليها^(٧٤) ولوصول بعضها إلينا في حالة لا بأس بها

وقد وقعت هذه السرقات نتيجة لضعف الملكية الفرعونية في أواخر عصر الدولة الحديثة، وتفكك السلطة المركزية وعجزها عن حماية مقابر الملوك في طيبة الغربية من أيدي اللصوص . فكثير نهب هذه المقابر وسلبها . وقد بدأت هذه السرقات على ما يبدو في عصر رمسيس التاسع عندما سطت عصابة من اللصوص على مقبرة الملك « نُسبك - إم - ستاف » أحد ملوك الأسرة الرابعة عشرة، وسرقوا أثاثها الجنائزي وعشبوا بمومياء الملك وزوجته واستولوا على حليهما وأشعلوا النار في المقبرة، ولكن سرعان ما تمكنت شرطة الجبانة من القبض على المجرمين . وكان عددهم ثمانية يمثلون المهن المختلفة في طيبة الغربية منهم اثنان من عمال المحاجر ونجاران وفلاح وسقاء ثم رجلان آخران .

ونظراً لبشاعة الجرم الذي ارتكبه الجناة وخطورة الجريمة ، فقد جرت محاكمتهم تحت الإشراف المباشر لوزير الجنوب، وعندما رفضوا الاعتراف ضربوا ضرباً مبرحاً فاعترفوا بجريمتهم ثم كلفوا بتمثيل الجريمة ، فساروا معهم المحققون حيث أرشدوا عن المقابر التي سرقوها ومثلوا بطريقة سرقتها . وعندئذ حكم عليهم بالإعدام بأشنع طريقة يمكن أن يعدم بها انسان(*)، ذلك أن المصريين اعتبروا جريمة سرقة المقابر أفظع الجرائم لأنها بالإضافة إلى الجرم نفسه تحرم المعتدى عليه من فرصة البعث والخلود ، أمل كل مصري في الحياة وفي المات .

أما عن القانون المدني في عصر الدولة الحديثة فقد أشار ديودور إلى بعض نصوصه وإن كانت إشارات قد انصبت أيضاً على العصر المتأخر فقد نسب

(*) يستخلص مما ورد على البرديات التي سجلت محاكمات لصوص المقابر في عصر رمسيس التاسع ، أن اللصوص الذين ثبتت ادانتهم كانوا يعدمون باجلاسهم بالقوة فوق عامود مديب من الخشب مثبت في الأرض (خازوق) .

صمدور بعض قوانين الملكية وإجراءات تسديد الديون إلى أحد ملوك الأسرة الرابعة والعشرين وهو الفرعون « بو كوريس » (بالمصرية بالك-إن-إف) (٧٠).

وقد أمدتنا المصادر الأثرية بعدد من وثائق القضايا المدنية التي ترجع لعصر الدولة الحديثة نذكر منها على سبيل المثال قضيتين شهيرتين أحدهما قضية رجل يسمى « مس » (أو موسى) والثانية قضية سيدة تسمى « إرى - نفرت » .

وتتلخص قضية « مس » في أنه عندما كان صغيراً استطاع رجل يسمى « خاي » أن ينازع والده مس على ملكية أرض، وقدم للمحكمة كشف أملاك مزور يثبت ملكيته للأرض فأصدرت المحكمة حكمها في صالحه . ولكن عندما كبر « مس » رفع قضية ضد « خاي » هذا مطالبا باسترداد أرض والدته وأحضر عددا كبيرا من الشهود رجالا ونساء الذين أيدوه في دعواه، فأصدرت المحكمة (رِقْنِت) برئاسة الوزير الحكم لصالحه . وقد نقش مس أخبار هذه القضية على جدران مقبرته في سقارة (١٦). أما قضية السيدة « إرى - نفرت » فتتلخص في أنها اشترت جارية سورية من رجل ودفعت له في مقابلها أقمشة وأوان من البرونز . وبعد أن تسلمت الجارية من البائع ، ادعى أحد الجنود ويسمى « ينخي » على هذه السيدة أمام المحكمة بأنها استولت بدون وجه حق على بعض ما قامت بدفعه ثمنا للجارية ، من أملاك (او من مقبرة) سيدة يقال لها « بالك - موت » (ربما تكون ذات صلة قرابة بهذا الجندي) . غير أن « إرى - نفرت » أقسمت أمام المحكمة بأنها على استعداد لأن تجلد ١٠٠ جلدة وتصادر الجارية إذا كانت قد استولت على أي شيء من أملاك السيدة « بالك - موت » . وعندئذ أحضر « ينخي » ستة شهود، ثلاثة من الرجال وثلاثة من النساء فأقسموا أمام المحكمة أنهم يقولون الصديق وإذا كذبوا تصادر جواريتهم (٧٧) . وقد انقطعت الوثيقة عند ذلك فلم توضح نهاية القضية.

وإن المتتبع لإجراءات هذه القضية يتبين له أن عقوبة القول الزور بالنسبة

للمدعى عليه كانت مائة جلدة ومنتادرة العين موضوع النزاع . وبالنسبة للشاهد كانت العقوبة هي مصادرة ما يماثل هذه العين . كما يستفاد من قضيتي « مس » « وارى - تورت » أن شهادة عدد من الشهود كانت تجب الأدلة المكتوبة .

أسباب عدم العثور على قانون مصرى مدون على الآثار المصرية والتباين في ذلك مع الآثار العراقية :

لا شك أن عدم العثور على قانون مصرى مدون على الآثار المصرية يلفت أنظارنا ، فرغم وفرة ما تبقى من آثار مصر الفرعونية ، فإن هذه الآثار لم تمدنا بتشريعات مقننة (إذا استثنينا اصلاحات حور محب التي صدرت لعلاج حالات خاصة ولم تكن تشريعات مقننة بالمعنى المعروف للقانون) ، بينما وصلتنا تشريعات متعددة من هذا النوع من العراق القديم وخاصة من العراق الجنوبي رغم قلة ما تبقى من الآثار العراقية بوجه عام .

وأول هذه التشريعات هي تنظيمات « أور كاجينا » حاكم مدينة « لجش » (حوالى ٢٤٠٠ ق.م.) ، ثم تشريعات « أور نامو » ملك اور (حوالى ٢١٠٠ ق.م.) ثم تشريعات مدينة « اشنونا » (حوالى ١٩٩٠ ق.م.) ثم تشريعات « لبت - عشتار » ملك ايسين (حوالى ١٩٣٠ ق.م.)^(٧٨) . وأخيراً تشريعات حمورابى ملك بابل (حوالى ١٧٩٠ ق.م.)^(٧٩) . وهذا التكرار في اصدار الشرائع والقوانين يدل على أن المجتمع العراقي القديم كان في حاجة مستمرة إلى تجديد شرائعه وقوانينه وتذكير الناس بها وتركيدها في أذهانهم ، ربما لأن حالات الخروج على القانون كانت تدعو إلى هذا التجديد المستمر لمواده وأحكامه . فالمعروف أن القانون لا يصدر إلا إذا دعت الحاجة إليه ، ولا

يعاد إصداره وتجديد أحكامه إلا إذا كثرت حالات الخروج عليها. ولعل هذا يؤكده ما سبق أن قلناه (راجع ص ٤٧-٤٩) من أن نظام الحكم اللامركزي في ظل دول المدن العراقية لم يكن فيه الضمان الكافي لأمن الناس في تلك العصور البعيدة، مما دعا لحكام هذه المدن إلى تجديد القوانين من آن لآخر لتذكير الناس بها. ويرجح هذا الرأي أن التشريعات العراقية اللاحقة هي في أغلبها تكرار للتشريعات السابقة عليها، وأن بعض التشريعات اللاحقة شددت من العقوبات على نفس الجرائم. كما يرجح هذا الرأي أيضا أن أغلب التشريعات والقوانين العراقية صدرت في ظل حكومات المدن وليس بها سوى قانون أو تشريع واحد صدر في عهد الدولة العراقية الموحدة وهو قانون جموراني.

حقيقة أن هذه التشريعات والقوانين صدرت في أماكن مختلفة من جنوب العراق وفي عصور متفاوتة، ولكن مجرد تتابع صدورها في منطقة واحدة وهو العراق الجنوبي وفي ظل ظروف متشابهة وهي حكومات المدن يجعل منها « ظاهرة » خاصة بالعراق يكاد ينفرد بها بين بلاد الشرق الأدنى القديم. ولا ننسى بأن هناك احتمالا بأن يكون عدد التشريعات العراقية أكثر مما وصلنا، لأن المعروف أن أغلب الآثار العراقية قد ضاع وما وصلنا منها قليل، ومن بين هذا القليل هذا العدد الوفير نسبيا من التشريعات والقوانين، فلا شك أن العدد الأصلي كان أكبر مما وصلنا بكثير.

وكما ذكرت سابقا، ربما يكون سبب عدم تكرار وتدوين القوانين المصرية هو قوة الدولة المصرية المركزية طوال أغلب عصور التاريخ المصري وهيمنتها على البلاد، الأمر الذي وفر الأمن فيها، ودليلنا على ذلك أن التشريعات أو الاصلاحات الإدارية الوحيدة التي وصلتنا مدونة على الآثار المصرية وهي تشريعات أو اصلاحات حور محب، ترجع إلى العصر الذي اضطرت فيه

الأسور في البلاد في أعقاب حكم اخناتون وخننائه الضعاف . وربما يكون أيضا من أسباب عدم تكرار تدوين القانون المصري لتذكير الناس به ، ما اتصف به المصريون من المسالمة ورهبة السلطة . وهذا السبب بالإضافة إلى قوة الدولة لم يجعل لتكرار نشر أحكام القانون لتذكير الناس بها ، تلك الأهمية التي كانت لهذا الأمر في العراق .

مقارنة بين القوانين العراقية وبين القوانين المصرية

وهما يكن من أمر ، فإن ما لدينا من الاشارات غير المباشرة للقوانين والتشريعات المصرية ، تجعل في الامكان مقارنة بعضها بالتشريعات والقوانين العراقية ، وسوف نقتصر في هذه المقارنة على عصر الدولة القديمة المصرية لأنه العصر الذي اتضحت فيه أسس القوانين المصرية وخاصة القانون المدني كما تدل على ذلك نقوش المقابر .

فالذي يلاحظ على التشريعات العراقية انها جميعا اشتركت في ثلاث نواح : أولها حماية المواطنين من استغلال الموظفين وأصحاب السلطة ، وثانيها تنظيم المعاملات بين الناس ، وثالثها حماية المرأة من الاعتداء والاعتصاب وكفالة حقوق الزوجة الشرعية .

وإذا قارنا هذه النواحي الثلاث المشتركة في تشريعات العراق بما يناظرها في مصر ، لوجدنا أن الناحية الأولى يقابلها في مصر تشريعات حور محب واصلاحاته الادارية . فهناك تشابه بينها وبين تشريعات حور محب في عقوبة القضاة المرتشين . فقد نصت قوانين حمورابي على معاقبة القاضي الذي يتلاعب في الأحكام بطرده من منصب القضاة وتغريمه بما يعادل قيمة الشيء موضوع التزوير اثنتي عشر مرة ، بينما نجد قوانين حور محب تشدد في معاقبة القاضي

المرتشى بجدع أنفه ونفيه إلى أقاصى حدود البلاد . ونفس هذه العقوبة وقعت على القضاة الذين تواطأوا مع المتهمات في قضية المؤامرة على حياة رمسيس الثالث كما ذكرنا . ومن الواضح أن العترة المصرية في هذا المضمار أشد قسوة وردعا من العقوبة العراقية .

وبالنسبة للناحية الثانية وهي تنظيم المعاملات بين الناس، فلا شك في وجود قواعد دقيقة محددة لهذه المعاملات في مصر بدليل ما ورد في رسوم المقابر من مناظر تشير إلى عمليات البيع والشراء وإلى وجود معايير محددة للتعامل .

أما الناحية الثالثة وهي حماية المرأة وكفالة حقوق الزوجة الشرعية فإن الآثار المصرية حافلة بالأمثلة الكثيرة على ذلك وإن كانت أغلبها أمثلة غير مباشرة . وأقدم ما وصلنا من أدلة أثرية تشير بوضوح إلى أن المرأة المصرية كانت تتمتع بكثير من الحقوق التي لم تحصل عليها زميلتها العراقية إلا في عصر لاحق بمقتضى قانون حمورابى . فمثلا منح قانون حمورابى الام حق التنازل عما يؤول إليها من زوجها لأولادها ، ويبدو أنها لم تكن تتمتع بذلك قبل عصر حمورابى ، أى أن المرأة العراقية لم يكن لها حق التصرف في أموالها قبل ذلك العصر . بينما نجد ان المرأة المصرية كانت منذ عصر الأسرة الثالثة (بداية الدولة القديمة حوالى عام ٢٧٥٠ ق.م.) أي قبل قوانين حمورابى بحوالى ألف سنة ، كانت تتمتع بحرية التملك والتعاقد والتصرف في أموالها دون اذن من زوجها . ودليلنا على ذلك نص في مقبرة أحد كبار رجال الدولة في عصر الأسرة الثالثة ويدعى « متن » جاء فيه أن والده متن هذا تركت له خمسين « ستات » من الأرض الزراعية^(١٨) . (الاستات مقياس مساحة مصرى يساوى ٢ فدان . فمعنى هذا أن والده متن كانت تملك تلك العقارات وكانت ملكيتها خالصة لها لا يشاركها فيها زوجها الذى كان يملك هو الآخر أراض زراعية جاء ذكرها في هذه الوثيقة نفسها . وقد حددت قوانين حمورابى أيضاً

ميراث الابنة عن أبيها بأقل من ميراث الولد . وفي مصر نجد انه لم يكن هناك تمييز للذكور على الاناث في الميراث ، فمنذ عصر الأسرة الثالثة كان نصيب الابنة يساوي نصيب الابن وقد ظهر بوضوح الوصايا الخاصة بالمواريث .

من هذه المقارنة يتضح انه ولو أن الآثار المصرية لم تمدنا بقانون مدون، إلا أن ما ورد من اشارات متفرقة على هذه الآثار يدل على وجود مثل هذا القانون . وربما كانت مواد هذا القانون مدونة في حالات قليلة ، ولم يتكرر تدوينها كثيرا مثلما حدث لمواد القانون في العراق ، وربما ضاعت المدونات القليلة للقانون المصرى ، بينما كان تكرار تدوين القانون في العراق سببا في حفظها من الضياع ، ولعل هذا هو السبب في العثور على عدة أمثلة من القوانين العراقية وعدم العثور على مثال لمواد القانون المصرى .

الباب الثاني

تطور الفكر الديني والعقائد

البحث الأول

عقيدة البعث والخلود (العقيدة الجنازية)

رأينا من دراستنا للنظام السياسى والإدارى فى مصر كيف أدت ظروف البيئة الطبيعية فى مصر إلى غلبة طابع المركزية على النظام السياسى، وكيف أن الملكية المصرية استمدت سلطتها على البلاد من دواعى السيطرة على عوامل هذه البيئة وتطويعها وكيف نشأ بها ذلك نظام الملكية المؤهلة .

ورأينا كيف أن هذه السلطة المطلقة تعرضت لتطورات جذرية نتيجة تطور علاقة الملكية بالرعية وكيف تمخض ذلك عن نتائج اجتماعية ذات تأثير كبير، إذ سادت فكرة أن الملك هو الراعى الصالح لشعبه والمسئول عن تحقيق العدل والرخاء للرعية، وسيطرت هذه الفكرة حتى بعد أن عادت الملكية قوتها وجبروتها فى عصر الدولة الحديثة . ومن ناحية أخرى رأينا كيف انعكست هذه الفكرة أيضاً على الجهاز الحكومى فنادت بضرورة وجود موظفين عدول يتصفون بالنزاهة والأمانة ليكونوا أداة للحاكم الصالح فى تحقيق ما ينشده الإنسان المصرى من عدالة ومساواة ورخاء .

وسوف نرى من دراستنا لتطور عقيدة البعث والخلود أن هذه العقيدة ، شأنها شأن النظام السياسى ، نشأت بتأثير عوامل البيئة الطبيعية أيضاً ، وأنها تطورت نتيجة لنفس التطورات الاجتماعية التى حدثت للنظام السياسى وانتهت إلى نتائج مشابهة للنتائج التى انتهى إليها النظام السياسى مع فارق أساسى بطبيعة الحال، هو أن النظام السياسى أو الإدارى انتهى إلى نتائج دنيوية، بينما انتهى

تطور عقائد البعث والخلود إلى نتائج دينية أخروية . غير أن النتائج التي انتهت إليها عقائد البعث والخلود تنفرد بظاهرة فريدة ، هي أن أثرها لم يقتصر على مصر وحدها ، بل امتد إلى الإنسانية كلها ، فقد كانت بداية فكرة الثواب والعقاب ومحاسبة الإنسان في الآخرة على ما قدم في دنياه من خير أو شر ، وهي النكرة التي ارتقت بها الأديان السماوية فيما بعد وبشرت بها الناس كافة .

أثر عوامل البيئة الطبيعية المصرية في نشأة عقيدة البعث والخلود :

نشأت عقيدة البعث والخلود في مصر ، شأنها شأن كثير من مظاهر الحضارة المصرية ، بتأثير عوامل البيئة الطبيعية . فقد رأى المصري الأول الشمس تشرق في الصباح وتختفي في المساء ، ولكنها لا تكاد تغرب حتى تعود إلى الشروق في صباح اليوم التالي . ورأى النيل يفيض ثم يفيض ، ثم يعود لينفيض مرة أخرى في العام التالي . ورأى النبات ينمو ويذبل ثم يعود للنمو في الموسم التالي . وهكذا كانت مظاهر الطبيعة ترحي لمن يتأمل فيها بالحياة والموت ثم بالحياة مرة أخرى أي بما يشبه البعث .

والحقيقة التي يجب أن يلاحظها كل دارس للحضارة المصرية ، هي ان هذه الظواهر الطبيعية لم تكن في حد ذاتها الباعث الذي ألهم المصري بعقيدة البعث ، لأن الشمس والأنهار والنبات ظواهر طبيعية مشتركة بين مصر وسائر بلاد العالم ، ولم يصل سكان هذه البلاد إلى الاعتقاد في عقيدة البعث والخلود بنفس التثوة والعمق كما كان الحال في مصر الفرعونية . ولكن الباعث على ذلك الاعتقاد العميق في البعث والخلود في مصر ، كان الظروف الخاصة بظواهر الطبيعة المصرية ، وما ميز هذه الظواهر من التوافق والاتساق ، مما يظهرها أمام المصري الأول كأنها تتضافر لتحقيق هدف واحد هو خيره ورفائه ،

وتتكامل مع بعضها في اتجاه واحد هو تأكيد الإيحاء لبعقيدة البعث والخلود.
حقيقة أن نهر النيل يفيض ويغيض شأنه شأن كثير من أنهار العالم، ولكن
فيضان النيل في مصر يتميز بطواهر خاصة، ثم بتوافق فيضيه وغيضه مع الظواهر
الطبيعية الأخرى. والظواهر الخاصة التي يتميز بها فيضان النيل في مصر تتمثل
في انتظام مواعيده وتدرج ارتفاعه وانخفاضه. فالفيضان في مصر يبدأ في
مواعيد منتظمة يمكن التنبؤ بها قبل حدوثه بوقت كاف والاستعداد لتلافى
أخطاره، ولا يحدث فجأة كما هو الشأن في فيضان أنهار العراق^(١) التي تكون
فيضانها من ذوبان الثلوج فوق جبال الأناضول وأرمينية. فضلاً عن أن بعد
منابع نهر النيل عن مصر يقلل إلى حد كبير من اندفاع المياه ومداهمتها
للأراضي، كما يقلل من تذبذب كميات المياه التي يجلبها الفيضان بين عام وآخر.
وهو في الوقت نفسه يؤدي إلى التجانس في سرعة المياه بين مختلف أجزاء
الوادي في مصر، فلا تزيد سرعة النهر في المتوسط عن ١ : ١٠٠٠ ر.م. وهذه
العوامل كلها جعلت من النيل في مصر نهراً فيضياً ممتازاً، فالمياه ترتفع ببطء
وتتخفض ببطء، فلا يحدث ارساب فجائية للطمي يسد المجاري والقنوات،
ولا يترك الفيضان بعد انخفاضه مياه راكدة تؤدي إلى ملوحة التربة وإضعاف
خصوبتها، وإنما على العكس يترك طبقة رقيقة من الطمي تجدد خصوبة الأرض،
وتنصرف المياه الزائدة مرة أخرى بعد انخفاض الفيضان. ولهذا لم تعرف مصر
الفرعونية مشكلة الصرف.

وإذا قارنا هذه الظروف بظروف أنهار أخرى مشابهة لنهر النيل مثل أنهار
العراق، نجد أن نهر دجلة سريع الجريان في أغلب أجزائه، لدرجة جعلت
مجراه عميقاً مما عرقل الاستفادة من مياهه، أما نهر الفرات فهو غير متجانس في
سرعته إذ أنه سريع الجريان في مجراه الأعلى لدرجة تمكن مياهه من حمل كمية

من الرواسب تبلغ خمسة أضعاف ما يحمله نهر النيل في مصر ، ثم هو بطيء الجريان في مجراه الأدنى فتصل سرعة دياهه إلى ١ : ٢٠٠٠ ر٢٤ أى حوالى نصف سرعة النيل . وهذا التنازل الكبير يجعل ارساب النهر في مجراه الأدنى شبه فجائى ، فيترتب على ذلك تكوين جسور عالية على جانبي النهر وبالتالى ارتفاع مستوى المجرى عن مستوى السهل (ومثال ذلك أن الخط الحديدى الذى يمر بجوار أطلال مدينة أور القديمة أكثر انخفاضا بحوالى ستة أقدام عن قاع مجرى الفرات عند بلدة الناصرية التى تبعد عن أور بحوالى ١٠ أميال) (٢) . وقد خلق هذا الارتفاع مشكلة من أهم المشاكل التى تعرقل استغادة الإنسان من النهر وهى مشكلة صرف المياه الزائدة ، إذ ترتب على ذلك تجمع مياه الرى على هيئة برك ومستنقعات راكدة تجففها الشمس فتريد ملوحة التربة وتضعف خصوبتها إلى حد كبير .

وهناك فوارق أساسية أخرى بين النيل والفرات ، منها أن فيضان الفرات (ودجلة) شبه فجائى بسبب اعتماد هذا الفيضان على ذوبان الثلوج التى تغطى قمم الجبال الواقعة شمال العراق فى هضبة الأناضول و أرمينية ، مما يجعله يتوقف على ارتفاع درجة الحرارة الذى قد يتذبذب تبكيرا وتأخيرا . يضاف إلى ذلك عامل آخر أهم وأقوى هو قرب منابع الفرات (ودجلة) من مجاريه الدنيا فى العراق مما لا يعطى الفرصة للسكان للاستعداد لدفع غائلة الفيضان فتداهم المياه الأراضى وتغرقها (فى العصور القديمة قبل انشاء الجسور والسدود .) ولعل ذلك يفسر لنا شيوع قصص الطوفان في أساطير العراق القديمة .

ومن أهم الفوارق الأساسية بين النيل والفرات وجود توافق بين فيضان النيل وبين مواسم الزراعة والحصاد فى مصر وخاصة فى ظل نظام رى الحياض ، بينما لا يوجد مثل هذا التوافق فى العراق ، فالفيضان فى مصر يصل بعد الانتهاء

من حصاد المحاصيل، وبعد أن تكون التربة قد تعرضت لأشعة الشمس مدة كافية لقتل ما بها من جراثيم . ويحدث ذلك بسبب توافقي الانخفاض النيل مع اشتداد حرارة الشمس، إذ في الوقت الذي تبلغ فيه درجة الحرارة في مصر أقصاها، يكون النيل قد انخفض إلى أقل حد له، فتعرض التربة لحرارة الشمس المباشرة الشديدة فتجففها وتحدث بها شقوقا تنفذ فيها أشعة الشمس إلى أعماقها وتقضي على الطفيليات التي تضعف من خصوبة التربة وتضر بالنبات . وعندما ترتفع مياه الفيضان تدريجيا تمتلئ هذه الشقوق بالمياه التي تتغلغل إلى أعماق التربة حاملة الطمي المخصب، فتهيأ الأرض بذلك للزراعة الجديدة بعد أن تكون قد تخلصت من العناصر التي تضر النبات وبعد أن تزودت بعناصر الخصوبة. وهكذا تتضافر الشمس مع النيل ويتوافقان من أجل خير الإنسان المصري ورفاهيته .

وإذا قارنا هذه الظروف بما كان يحدث في العراق القديم، نجد أن أهم فارق بين الفرات والنيل يتمثل في مواعيد الفيضان السنوي . فلا يمكن لأحد أن يتنبأ بالضبط بموعد وصول فيضان الفرات ، لأن هذا التنبؤ يعتمد على معرفة الأحوال المناخية في المناطق الجبلية البعيدة في هضبة الأناضول وarmiذية (ولم تكن هذه المشكلة سهلة ميسرة بالنسبة للعراق القديم)، وما تؤدي إليه من تبكير أو تأخير ذوبان الثلوج . ويأتي الفيضان غالبا في أواخر الربيع أي ما بين بداية ابريل وبداية يونيه ، ويحدث ارتفاع المياه بصورة فجائية، ولا يوجد وقت أسوأ من هذا الوقت من وجهة نظر الفلاح العراقي، إذ تتطلب الأحوال المناخية في العراق غرس النبات الجديد . بينما في شهر ابريل تكون النباتات التي سبق غرسها في الشتاء في طريقها إلى النضج . فاذا غمرت الحقول بالمياه في هذه الفترة لارتفاع قدم أو قدمين ، فإن كل أمل في جنى محصول وفير قد يضيع ، وإذا انتظر الزراع حتى جفاف الأرض من المياه لبذر المحصول الجديد، فإن الوقت

سيتمكنون متأخراً جداً لذلك (٣) .

وقد انعكست هذه الأحوال على تفكير كل من المصري والعراقي، وبممكننا أن نقبل الفرق بين أثر فيضان الفرات على تفكير العراقي ، وبين أثر فيضان النيل على تفكير المصري ، من المقارنة بين انشودتين أحدهما في وصف فيضان الفرات والأخرى في وصف النيل وفيضانه كما يلي :

الفيضان في العراق .

الفيضان الوائب الذي لا يقوى على مقاومته أحد ...
والذي يهز السماء وينزل الرجفة بالأرض ...
يلف الأم وطنلها في غطاء سريع ...
ويحطم يافع الحضرة في حقول القصب ...
ويغرق الحصاد ابان نضجه ...
مياه صاعدة تؤلم العين ...
طوفات يطغى على الضفاف ...
فيحصد أضخم الأشجار ...
عاصفة عاتية تمزق كل شيء ...
بسرعتها الهوجاء في فوضى عارمة ... (١)

النيل والفيضان في مصر :

عندما يفيض النيل تصبح البلاد في فرحة ...
وكل إنسان في سرور ...
هو (النيل) الذي يأتي بالقوت ...
ويكثر الطعام ويخلق كل شيء طيب ...

هو الذى يجعل الأشجار تنمو كما يشتهى الجميع ...

أنت (النيل) تفيض فتسقى الحقول ...

وتمد الناس بالقوة ...

هو الذى يسعد الإنسان ويجعله يحب أخاه ...

هو لا يفرق بين شخص وآخر ... (٦)

الواضح من هذين النشيدين انها يعكسان ذلك التباين الشديد بين الأثر المدمر لفيضانات الفرات ، وبين الأثر المعمر للنيل وفيضانه .

والحقيقة أن فيضان الفرات (ودجلة) لم يكن الظاهرة الطبيعية الوحيدة في العراق التى تتصف بالتدمير والعنف. بل ان عناصر الطبيعة العراقية الأخرى تغلب عليها هذه الصفات ، مثل الرياح والعواصف الشديدة التى تكاد تقتلع الأشجار فى بعض المواسم ، ومثل الأمطار العاتية التى تحول الأرض الصلبة إلى بحر من الطين ، فتعوق حركة السفر والانتقال . فالطبيعة فى العراق تتميز بالبطش والتنافر بين عناصرها . ومن هنا كان تأثيرها على العراقى القديم تأثيرا سلبيا ، أى يغلب عليه جانب الرهبة والخوف على جانب الحب . وانطبع ذلك بوضوح فى أساطير العراقى عن الطوفان ، وفى تصوراته القائمة عن الحياة بعد الموت ، فهو لم يعرف فكرة البعث ، بل اعتقد أن العالم الآخر مكان مظلم مخيف يتعذب فيه الموتى سواء منهم الصالح أم الطالح، ويرعدون من الخوف والبرد. وقد تجلت تصورات العراقى هذه فى اسطورة عن العالم الآخر تعرف باسمطورة أو قصة « انا - عشتار ودوموزى » وسوف نشير لها فيما بعد .

أما السبب فى إيمان المصرى بفكرة البعث والخلود والجنة فى الآخرة ، فإنه يرجع إلى ما اتصفت به عناصر الطبيعة المصرية - على النقيض من الطبيعة

العراقية - من التوافق والتكامل والاتساق، مما ترك انطباعا لدى المصري الأول بأن عناصر الطبيعة في بلاده وعلى رأسها الشمس والنيل ، تتضافر لصالحه وخيره ، فكان تأثيرها عليه إيجابيا أى يغلب فيه جانب الحب والامتنان على جانب الخوف والرهبة، وانعكس ذلك أيضا على الأساطير المصرية وخاصة عن آلهة الكون وعن نظرة المصري لنفسه وعلاقته بهذه الآلهة .

فلم يكن تأثير المصري بالنيل مجرد أنه نهر يفيض ويحمل لمصر الخير والنماء مع فيضانه السنوي، ولكن الظرف الخاصة بطبيعة النيل وطبيعة فيضانه التي تظهر النيل كلما يتكامل ويتوافق مع الظواهر الطبيعية الأخرى ، مع الشمس ومع أوقات بذر وجنى المحاصيل كما قلنا . وبطبيعة الحال فإن المصري لم يدرك الحقائق العلمية بشأن تأثير حرارة الشمس في الطفيليات والبكتريا التي تضر التربة ، ولكنه لا شك لاحظ مظاهرها ونتائجها وأدرك عن طريق حاسة المقارنة أهميتها وقيمتها للتربة والنبات .

كذلك لم يكن شروق الشمس وغروبها في حد ذاته هو الذي ألهم المصري بعقيدة البعث والخلود، فالشمس تشرق وتغرب في سائر بلاد العالم، ولكن كانت شمس مصر لها تأثير خاص في المصري الأول بسبب وضوحها في سماء مصر الصحو، وبسبب التوافق والانسجام بين مواسم حرارتها وبين مظاهر الطبيعة الأخرى وعلى رأسها النيل كما يوضح المثال الذي ذكرناه . وقد تمثل هذا التوافق والانسجام في ارتباط الشمس والنيل في ذهن المصري طوال العصور سواء في مظهرها الطبيعي أم في رموزها الدينية . وانعكس هذا الارتباط منذ أقدم العصور على ابتكار المصري للتقويم الشمسي ، فقد جعل المصريون من وصول بشارت الفيضان إلى منف في منتصف شهر يوليو بداية

لتقويمهم الذى اعتمد على حركة الشمس لاطلى حركة القمر كما كان الشأن لدى شعوب الشرق الادنى القديم الأخرى .

هذا الانسجام والتكامل والارتباط بين النيل والشمس في مصر ضاعف من تأثير هاتين الظاهرتين الطبيعيتين على تفكير المصرى ، فأصبحت دورتهما المتشابهة وما ترحى به من بعث وتجدد وخلود محورا لتأملاته وتفكيره فألهمته بعقيدة البعث والخلود .

غير أن هناك عنصرا ثالثا ربما كان له أثر كبير فى تركيد هذه العقيدة فى ذهن المصرى ، وهو الصحراء المصرية الممتدة على جانبي الوادى ، والمعروف أن من طبيعة الصحراء الحارة الجافة أنها تحتفظ الجثث من التلف مدة طويلة وخاصة إذا طمرت فى الرمال ، أى لم توضع داخل مقبرة مجوفة . وبالمطبع بدأ المصرى الأول دفناته بهذه الطريقة قبل أن يتقدم فى الحضارة ويبنى الغرف فى المقابر . وكان أحيانا يلف الجثث فى حمير ويدفنها تحت الرمال .

وربما لفتت هذه الظاهرة انتباه المصرى وأثارت تفكيره كلما كان يحفر الأرض لدفن جثة جديدة ، إذ كانت تطالع الجثث التي دفنها بهيئتها التى تكاد تكون شبه كاملة . فكانت تثير دهشته وتؤكده اعتقاده فى الحياة بعد الموت والبعث والخلود .

وربما زاد من تأثير الصحراء ما تميزت به العلاقة المكانية بين الوادى فى مصر كما سبق أن قلنا إذ تكاد الصحراء تلتصق بالأرض الخضراء ، وهذا القرب صرف المصرى عن الدفن فى الأرض التى يقيم فيها أى فى الأرض الزراعية وشجعه على الدفن فى الصحراء مادامت الصحراء قريبة . وبالتالى تكررت كثيرا مشاهدات المصريين لظاهرة حفظ الجثث فى الصحارى فتضاعف تأثيرها فى أذهانهم . وباقتراح هذه

المشاهدات مع مشاهداته لدورة النيل والشمس، أصبحت هذه العناصر الطبيعية الرئيسية الثلاثة في البيئة المصرية، وهي الشمس والنيل والصحرَاء، كلها متكاملة لهم المصري بعقيدته في الخلود والبعث والحياة بعد الموت بل ومزجها بوجوده .

ولعلنا نجد مصداقا لذلك في تخيلات المصري للشمس بوجه خاص، فهو قد تخيلها في الصباح الباكر وليدا صغيرا، وفي المساء رجلا مسننا يمسك بعصاه كأنما يسعى إلى القبر، ولهذا سماه «آتيم» بمعنى التام والمنتهي. وهنا نصادف في تفكير المصري نوعا من التشبيه أو المقارنة بين دورة الشمس اليومية وحياة الإنسان، هذه المقارنة جعلته يتخيل أن الإنسان سوف يبعث بعد الموت كما تبعث الشمس بعد غروبها أو موتها .

وربما لا يكون من المصادفات البهيمية أن تتسم تخيلات المصري بطابع واحد للظاهرتين اللتين لهما التأثير الأكبر في حياته، وفي الأيحاء له بفكرة البعث والخلود، وهما الشمس والنيل . فقد خص المصري إله الشمس وإله النيل من دون المعبودات الأخرى برموز تشير إلى الصفة الأنسانية المشتركة بينهما وهي صفة التجدد الذاتي . فرمز لهذه الصفة في الشمس بحشرة الجمل (الجعران) لاعتقاده أن هذه الحشرة خشي ولا تحتاج في تناسلها إلى التزاوج شأن الكائنات الحية الأخرى . وقد سجل المؤرخ بلوتارك ذلك الاعتقاد عن المصريين . (٦) (ولو أنه اعتقاد غير صحيح من وجهة نظر العلم الحديث) . وكان المصري يشاهد هذه الحشرة في الصباح وهي تدفع أمامها كرة الروث التي تحتوي على بيضها، فربط المصري بين التجدد التلقائي في هذه الحشرة وبين ظاهره التجدد اليومي للشمس (ما بين شروق وغروب ثم شروق في اليوم التالي) ومثل في

رسومه كرة الشمس تدفعها هذه الحشرة أمامها (شكل ١١) (٧) كما تدفع كرة الروث، واعتبر الجعل رمزا للتجدد والبقاء والاستمرار وسماه «خبرى» أى المستمر .

ونفس الفكرة أى فكرة اجتماع الذكورة والانوثة وما ترمز إليه من تجدد ذاتي مثلها المصرى فى إله النيل . فقد رسم إله النيل على شكل رجل مخنث فى وجهه ملامح الرجولة ، بينما تبدو فى جسمه علامات الأنوثة (شكل ١٠) (٨) . فهو يجمع بين صفتى الذكورة والأنوثة وهما الصفتان اللازمتان لاستمرار الحياة وتجدها فكأنه يتجدد من تلقاء نفسه وهى الصفة المميزة للنيل وفيضانه .

هذه الرموز التى تجسد ظاهرة التجدد التلقائى فى الشمس والنيل، واقتصرها على هاتين الظاهرتين فقط ، لا شك تركد ما سبق أن قلناه ، من أن فكرة الخلود التى آمن بها المصرى إيمانا قويا وعميقا قد استمدتها من تأملاته لظاهرتى الشمس والنيل بوجه خاص ، وكان الترافق والانسجام الذى يربط هاتين الظاهرتين فى البيئة المصرية -بالإضافة إلى العوامل الأخرى الخاصة بالصحراء- الفضل الأكبر فى إلهام المصريين القدماء بعقيدة البعث والخلود وتوكيدها فى وجدانهم بل حفرها فى أذهانهم حفرا ، فتميزت هذه العقيدة فى مصر عن سائر بلاد العالم القديم بشكل خاص يختلف عن هذه البلاد ، ويتمثل ذلك فى وضوحها الشديد واستمرارها حتى آخر عصور الحضارة الفرعونية، بل لا نبالغ إذا قلنا أن هذه العقيدة كانت المحور الرئيسى الذى كانت تدور حوله جميع مظاهر الحضارة المصرية القديمة .

والذى يتأمل فى خصائص عقيدة البعث فى مصر الفرعونية، يلاحظ أنها

تميزت بطابع هام هو ماديتها البحتة . فالمصريون تصوروا أن بقاء الجثة سليمة شرط أساسى لتحقيق البعث المنشود ، ولهذا أنشأوا المقابر الضخمة والتوابيت الصلدة وحنطوا الجثة ، وهذا يفسر لنا سبب تلك المخلفات الوفيرة التى تركتها الحضارة الفرعونية . وغلبة الطابع المادى على عقيدة البعث المصرية ليس أمرا غريبا فى تلك المراحل المبكرة من التاريخ الانسانى ، فان الانسانية لم تصل إلى الأفكار المجردة عن البعث والنشور أى تؤمن بحدوث البعث بالروح رغم فناء الجسم ، إلا بعد مراحل طويلة من التطور الفكرى والروحى ، ولعلنا نجد صدق للأفكار المادية عن البعث فيما قابل به المشركون تعاليم الرسول صلى الله عليه وسلم بشأن بعث الانسان من دهشة واستغراب تجلّى فى تساؤلهم الذى أورده القرآن الكريم كأننا يصعد منهم بعد موتهم . -

أءنا لمرءودون فى الحافرة ؟ إذا كنا عظاما نخيرة ؟ (سورة النازعات الآيات ١٠ - ١١)

وهذا يدل على أن الأفكار المعنوية المجردة عن البعث لم يكن من السهل على عقول القدماء قبولها ، وأن الأفكار المادية بشأن هذه العقيدة ظلت مسيطرة على التفكير الانسانى حتى بعد انتهاء الحضارة الفرعونية بما لا يقل عن ألف سنة .

قلنا أن التأثير العميق للشمس والنيل فى نفوس المصريين قد جاء من توافق واتساق هاتين الظاهرتين وتضافرهما بشكل يوحى للمصرى أن ذلك من أجل خيره ورخائه . وكان من نتيجة ذلك أن ساد الاعتقاد لدى المصرى الأول أن الآلهة التى تمثل هذه الظاهرة الطبيعية هى بالمثل آلهة خيبره يسرد بينهما التعارض والتوافق والاتساق . وقد أكد هذا التأثير توافقي مظاهر

الطبيعة الأخرى في مصر . فالسما ترسل مطهرها وقت احتياج المصري إليه
 أى في الشتاء عندما ينخفض النيل إلى أدنى حد له . والرياح السائدة تهب من
 الشمال إلى الجنوب ، فهي تكمل النقص الملاحي الذي نشأ عن وجود نهر واحد
 يتجه تياره اتجاها واحدا من الجنوب إلى الشمال ، فتساعد الرياح الشمالية السائدة
 السفن على الابحار نحو الجنوب وبذلك تتكامل مع تيار النهر في تيسير الانتقال
 شمالا وجنوبا . والبيئة المصرية لا توجد بها ظواهر طبيعية مدمرة كالزلازل
 والبراكين والصواعق والعواصف المدمرة . وإنما كل مظهر من مظاهر
 الطبيعة يترفق بسكان مصر ولا يبدو لهم منه إلا وجهه المشرق وجانبه الخيّر .
 لكل هذه الأسباب نجد أن المصري الأول نظر إلى مظاهر الطبيعة في
 مصر نظرة تغاير نظرة العراقي لمظاهر الطبيعة في بلاده ، إذ اعتقد المصري
 أن الآلهة التي تمثلها هذه المظاهر تشمل اتساق وتوافق كفراد الأسرة الواحدة
 لكي تقدم له الخير والنفع ، فقدس فيها عطاء الخير والنفع ، وسعى لأن يستجلب
 هذا الخير والنفع لنفسه بالتقرب إلى هذه الآلهة .

دور الفرعون في عقيدة البعث والخلود :

لما كانت آلهة الطبيعة وخاصة إله الشمس بعيدة عن متناول المصري غير
 ملموسة له ، وهي بذلك تختلف عن الآلهة الحيوانية القريبة الملموسة التي بدأت
 العقائد في مصر بها ، فقد اتجه المصري الأول كعادته في صلته مع الأشياء
 البعيدة أو غير الملموسة ، إلى البحث عن وسيط لتجسيد هذه الصلة وجعلها قريبة
 محسوسة ، وليس هناك بالطبع وسيط أكثر ملاءمة من الزعيم (الذي حل الملك
 محله بعد الوحدة في العصر التاريخي) الذي يقود الناس ويكفل جهودهم
 للانتفاع بعناصر الطبيعة التي تمثلها هذه الآلهة ، كما أنه الوسيط الديني لتحقيق
 الخير من امكانيات الطبيعة في الحياة الدنيا ، فهو أيضا الوسيط الأخرى لتحقيق

الخير من آلهة هذه الطبيعة في الحياة الأخرى . ومن هنا نجد أن وظيفة الزعيم (ثم الملك) في الحياة الأخرى ما هي إلا إمتداد منطقي لوظيفته في الحياة الدنيا .

وهكذا ارتكزت الوهية الملك في مصر الفرعونية على أساس أخروي أيضا . فالملك بألوهيته يسكون وثيق الاتصال بالآلهة فيضمن تحقيق الخير والنعم للإنسان المصري في العالم الآخر . ولهذا كان الملك مصدر كل الهبات التي يتمناها المصري في آخرته من مقابر وتمائيل وقرابين . وقد عبر المصريون عن ذلك في صيغة القرбан الجنازية التي كانوا ينقشونها على مقابرهم منذ عصر الدولة القديمة . فقد كانوا يبدأون هذه الصيغة بعبارة « هبة من الملك » أو « فليفضل الملك ويعطي » (حتب - دى - نيسو) .

إذن أصبح الملك هو مصدر كل شيء في الحياة الأخرى تماما كما هو مصدر كل شيء في الحياة الدنيا . ولعل هذا الاعتقاد هو سبب ذلك التفتان والاخلاص العميق الذي أظهره المصريون نحو فراعنتهم والذي يفسر لنا السر فيما شادوه من مقابر ومعابد ضخمة لحفظ رفات الملوك ، لأن خلود الملك في اعتقاد المصري هو خلود له هو أى للمصري نفسه .

ولعل هذا الاعتقاد يفسر لنا أيضا الدوافع الدينية في ظاهرة تجمع مقابر الأتباع حول مقبرة الملك في عصر الدولة القديمة . وقد رأينا فيما سبق دوافعها الدنيوية، فكما كانت مقابر أتباع الملك أكثر قربا من مقبرته كلما ضمنوا الحصول على النعم الإلهية في الحياة الأخرى . فلم تكن مركزية الحكم والسلطة تتمثل في الفرعون في الحياة الدنيا فقط بل امتدت إلى الحياة الأخرى أيضا .

والواقع أن هذا الارتباط بين الوظيفة الدنيوية وبين الدور الأخرى

فتصور المصريون أن إله الشمس يعبر السماء في مركب فخمة مزينة بالشارات على غرار المركب الملكية التي ينتقل بها الفرعون في النيل ، وهنا نلاحظ أيضا ذلك الارتباط « العضوي » بين النيل والشمس ، الظاهرتين الأساسيتين في مصر ، وبينها وبين الفرعون ، الوسيط بين الناس وبين آلهة الطبيعة ، في تصورات المصريين . فقد تخيلوا الفرعون بعد موته يتحد بإله الشمس ويبحر معه في مركبه في رحلة يومية يستخدم فيها قاربا أو مركبا (ولا شك أن هذا التصور من وجي الوسيلة الرئيسية للمواصلات في مصر) . وهذا التصور هو الأصل في فكرة مراكب الشمس التي نجدها باستمرار بجوار اهرامات ملوك الدولة القديمة وفي الناحية الشرقية منها حيث مشرق الشمس .

وقد كان الارتباط بين الملك وبين إله الشمس سببا في تشكيل كثير من المظاهر الحضارية بما يتفق مع هذا الارتباط ، ومن ذلك مثلا تطور المقبرة الملكية من شكل المصطبة الذي كان سائما في العصر الثيني إلى شكل هرم مدرج كما هو الشأن في هرم سقارة ، فان درجاته ترمز إلى فكرة صعود الملك إلى السماء للاتحاد بإله الشمس (كما يدل هذا الشكل أيضا على مظهر اجتماعي هو الرغبة في تمييز مقبرة الملك ورفعها فوق مستوى مقابر الاتباع) . وقد تطورت فكرة الصلة بين الملك والشمس وظهرت بشكل أكثر وضوحا في الشكل الهرمي الكامل للمقبرة الملكية مثل اهرامات الجيزة . فهذا الشكل الهرمي بالإضافة إلى ما يرمز إليه من صعود الملك إلى السماء (وربما كان ذلك سببا في تسمية المصريين للهرم « مر » التي يرجح أنها مشتقة من الكلمة المصرية « إم - عبر » بمعنى مكان الصعود) ، فانه يرمز أيضا إلى فكرة الاتحاد بين الملك وبين إله الشمس بعد الموت لأن الشكل الهرمي ليس إلا تجسيدا ماديا في الحجر لشكل أشعة الشمس . وكانت هذه الفكرة أي اتحاد الملك بإله الشمس تجسد بشكل

أبعد تأثيرا في النفوس، وذلك بكسوة الهرم بنوع من الحجارة الجيرية الناعمة التي تصقل صقلا جيدا حتى تصبح ملساء ناصعة البياض، فتعكس أشعة الشمس الساقطة عليها. وبذلك يظهر الهرم كأنه ينير ما حوله أو بعكس - أارة أصبح يبدو كأن الفرعون المسجى داخل الهرم والوسيط بين إله الشمس وبين الموتى من البشر، يرسل ضوءه (المستمد من إله الشمس) على رعاياه المدفونين خوله فينير لهم عالم الآخرة الخالد كما كان ينير لهم عالم الدنيا الفانى .

تلك هي محصلة أفكار المصريين وتصوراتهم عن الفرعون المؤله وعلاقته بإلهة الكون وخاصة إله الشمس وصلته برعاياه فى الحياة وبعد الموت، ولا شك أن هذه الأفكار والتصورات لم تظهر دفعة واحدة ولكن ما ذكرنا هو المحصلة المرجحة لها التى سادت خلال عصر الدولة القديمة .

عقيدة المصريين بشأن الجسم والروح وأثرها فى تصميم المقبرة :

قلنا ان المصريين اعتقدوا أن الملك هو الوسيط بين الناس والآلهة ، وأن النعم الاخروية شأنها شأن النعم الدنيوية كلها فى يده ورهنا بمشيئته، وأن تجمعهم حوله كان من بين أغراضه - بالاضافة إلى الأغراض الدنيوية التى ذكرناها فيما سبق - التماس نعمه ونعم الآلهة عن طريقه ، ومن هنا أصبح أهم مظهر لرضاء الملك على أحد من اتباعه يتمثل فى هبة جنازية سواء كانت مقبرة أو جزءا من مقبرة أو تمثالا أو بابا وهميا، أو ضيعة توقف على المقبرة لتقديم القرابين من محاصيلها والصرف عليها من ريعها ، أو غير ذلك من الهبات الجنازية .

ولتكوين فكرة واضحة عن أهمية هذه الهبات الجنازية ، علينا أن نعرف شيئا عن تفاصيل العقيدة الجنازية المصرية وأثرها فى التصميم المعماري للمقبرة .

تصور المصريون أن الإنسان مكون من عدة عناصر أطلقوا على كل منها إسمًا خاصًا هي : « كا » و « با » و « آخ » و « خت » و « ساحو » إلى آخر هذه المسميات التي اختلفت من عصر لآخر باختلاف تصورات الكهان. ولكن يمكن إجمال هذه التصورات في ثلاثة عناصر رئيسية كانت أكثر هذه العناصر وضوحًا في تصورات المصريين هي : العنصر الذي سموه « خت » وقد أطلقوه على الجسم ثم العنصر الذي أطلقوا عليه « با » ويمكن أن نسميه بالروح الاثيرية وقد تحيلها المصريون في شكل طائر أو بجسم طائر ورأس إنسان (شكل ١٢) (٩). واعتقدوا أن هذه الروح تطير إلى السماء بمجرد وفاة الشخص لتتحد مع مجموعة النجوم الشمالية (التي نسميها الآن مجموعة النجوم القطبية) التي تتميز بلمعانها الدائم. والروح بهذا الانحداد في السماء تصبح « آخ » وهي كلمة تحمل معنى النورانية أو اللامعان. وهذا يشير إلى آمال المصريين في أن تظل الروح لامعة خالدة مثل هذه النجوم التي أطلقوا عليها اسم « إينخم - سك » بمعنى النجوم « الخالدات » .

وقد تصور المصريون « البا » تتردد على المقبرة من آن لآخر لتزور الجسد وصوروها وهي تهبط بئر الدفن لهذا الغرض. (١٠)

أما العنصر الثالث فربما كان أهم هذه العناصر جميعًا في تصورات المصريين وخاصة في عصر الدولة القديمة ، وهو الذي سموه « كا » ويمكن أن نسميه « بالروح المادية » وقد تصور المصريون (الكا) على غرار الإنسان تمامًا. فالرجل له « كا » على شكل رجل يشبهه تمامًا والمرأة لها « كا » على شكل امرأة تشبهها تمامًا وهكذا ،

ويمكن أن تعادل هذه الكا «القرين أو القرينة» تشبيهاً بالاعتقاد السائد في الريف المصري وبين العامة في الوقت الحاضر بأن كل إنسان له قرين من الجن وإن كان الاعتقاد المصري الحاضر يختلف عن الاعتقاد المصري القديم في أن جنس القرين يختلف عن جنس صاحبه فقرين الرجل امرأة (يسمىها العامة الأخت) وقرين المرأة رجل (يسمىها العامة الأخ). ولكن على أي حال مازالت الفكرة باقية في مصر وتشبه الفكرة المصرية القديمة في جانبها المادى. إذ اعتقد المصريون القدماء أن «الكا» تولد مع الإنسان وتكبر مثله وأنها على شاكلته تماماً ولا تموت بموته وإنما تظل قريبة من الجثة وتحوم حول المقبرة. وكان المصريون يرمزون للكا يدين مرفوعتين إلى أعلى ربما رمزاً للحماية (شكل ١٣) (١١) وقد دعا ذلك الشكل بعض الباحثين إلى تشبيهها «بالملاك الحارس».

وكان ضمان البعث والخلود في تصورات المصريين رهناً ببقاء الكا وخلودها، وذلك يقتضى إمدادها بالقرايين باستمرار. وهذه القرايين كانت في الأصل حقيقة أى مواد غذائية من خبز ولحم وفواكه وغيرها، أى أن الكا على غرار الجسم تعتمد في استمرارها وبقائها على الغذاء المادى. وهذه العقيدة هى حجر الزاوية في تصميم المقبرة سواء منها متابر الأفراد أم مقابر ومعابد الملوك. ولكنها أوضحت ما تكون في مقابر الأفراد في الدولة القديمة إذ تتكون كل مقبرة من هذه المقابر من البناء العلوى الذى يشبه المصطبة به باب (شكل ١٤) (١٢) يؤدى إلى حجرة تسمى «المزار» فى أحد جدرانها باب مصمت يسمى فى علم الآثار المصرية «الباب الوهمى» أمامه مائدة قربان. ووراء هذا الباب (فى الغالب) بئر منجوتة فى الصخر توصل إلى حجرة الدفن بها التابوت الذى يحوى الجثة. ووراء أحد جدران

المزار توجد غرفة صغيرة هي السرداب الذى يحوى تمثال المتوفى. وهذا التصميم كما قلنا يلائم بوجه خاص العقيدة الخاصة بالروح المادية (السكا) فالمزار كان مخصصا لزيارة أقارب المتوفى حيث يقدمون القرابين . والباب الوهمى كان يصور عليه المتوفى جالسا أمام مائدة قرابين حافلة بأنواع الطعام (شكل ١٥) (١٣). كما كانت تنقش على هذا الباب الصيغة الجنازية التى تبدأ بعبارة «هدية من الملك» كما قلنا (راجع ص ١٢٨). والغرض منها استدعاء الروح للتمتع بالقرابين عند تقديمها على مائدة القربان الموضوعة أمام الباب، وخاتمة عند تلاوة الكاهن للصيغة الجنازية بطريقة وعبارات خاصة تسميها النصوص المصرية «برت-خرو» أى خروج الصوت. وذلك لتكثيب النمايلية السحرية اللازمة لاستدعاء الروح . وكان الغرض من تمثال المتوفى الموضوع فى السرداب ارشاد الروح إلى مكان المقبرة ولذلك كانت هذه التماثيل تسمى «تماثيل الكا». وكانت جدران المزار تنقش بمناظر تمثل مختلف جوانب الحياة اليومية التى كان يحياها صاحب المقبرة (١٤). والغرض من ذلك أن يتمتع المتوفى فى الآخرة بمختلف مظاهر الحياة التى كان يتمتع بها فى الدنيا ، فتعد تصورات المصريين الآخرة على غرار الحياة الدنيا ، مما يدل على حبهم للحياة الدنيا وتعلقهم بها على عكس الفكرة السائدة بين بعض الباحثين بأن المصريين كرهوا الحياة وأحبوا الموت.

من هذا نلاحظ أن الطابع المادى غلب على العقيدة الجنازية فى عصر الدولة القديمة لغلبة الاعتقاد فى الروح المادية «السكا» فى ذلك العصر . ولما كان بقاء الكا وخلودها «إلى الأبد» كما يعتقد المصريون يتطلب استمرار تقديم القرابين وأداء الطقوس الدينية فى المقبرة ، فقد كان صاحب المقبرة يوقف الأراضى الزراعية على مقبرته لضمان امدادها بالقرابين من محاصيل هذه الأراضى،

والصريف علي كهنة المقبرة من ربيعها ، ومن ثم كانت الأوقاف الجنازية أهم ما يشغل بال المصريين في عصر الدولة القديمة . فكانوا يوقفون أراض واسعة لهذا الغرض حتى لا تتوقف خدمة المقبرة بتقدم العهد . ومثال ذلك أن أحد أبناء خفرع أوقف علي مقبرته اثنتي عشرة بلدة من أملاكه الخاصة . كما أوقف أحد أمراء الوجه القبلي علي مقبرته محاصيل إحدى عشرة قرية وضيعة . وكان المصريون يحرسون علي أن يشجوا علي جدران مقابرهم الصمكوك ونصوص الوصايا التي تثبت ملكيتهم لهذه الأراضى والضيايع وتثبت وقفها علي المقبرة ، حتى لا يعتدى عليها أحد أو يدعي ملكيته لها ، فتحرم المقبرة من الأراضى الموقوفة عليها فتفنى « الكاهن » ويحرم صاحب المقبرة من البعث والخلود .

ولما كان الفرعون يملك أغلب أراضى مصر فقد تطلع إليه الأفراد من حاشيته والمقربون منه لإغداق الأراضى عليهم ووقفها علي مقابرهم . وقد أدى ذلك بمرور الزمن (كما سبق أن ذكرنا) إلي ضعف الملكية وانعكس هذا الضعف علي العقائد الجنازية .

كيف انعكس تدهور الملكية علي العقائد الجنازية :

من الأمور الواضحة في أهرامات ملوك الأسرة الرابعة وأغلب ملوك الأسرة الخامسة أنها تخلو جميعها من أية نقوش أو كتابات ، ولم تظهر الكتابات داخل الأهرامات إلا ابتداء من الملك أوناس (ونيس) آخر ملوك الأسرة الخامسة . ثم تكررت في أهرامات ملوك الأسرة السادسة . وهذه الكتابات تعرف في علم الآثار المصرية « بمتون الأهرام » أو « نصوص الأهرام » . وقد دونت علي جدران حجرة الدفن والغرف الملاحقة بها . وهي عبارة عن

تعاويد وأدعية الغرض منها أساسا تيسير طريق الملك إلى عالم الآخرة السماوية. وإن ظهور هذه النصوص في الفترة التي أصيبت فيها الملكية بالضعف جعل بعض المؤرخين يرون فيها انعكاسا دينيا لضعف الملكية. ففي العصور السابقة وخاصة في عصر الأسرة الرابعة الذي يمثل قمة سطوة الملكية خلال عصر الدولة القديمة، لم يكن الفرعون في حاجة إلى هذه التعاويد والأدعية لتيسير طريقه إلى عالم الآخرة السماوية. فقد كان قويا في العالم الآخر كما كان قويا في عالم الدنيا، ولهذا لم تظهر هذه المتون في أهرامات ملوك الأسرة الرابعة. ولكن عندما ضعف الملك احتاج إلى هذه التعاويد. ومما يرجح ذلك أن النصوص نفسها وردت فيها تلميحات غير مباشرة إلى ما يدل على الانتقاص من المركز الإلهي للفرعون، ومن ذلك ما يواجهه من عقبات وصعوبات في طريقه إلى العالم الآخر. فقد جاء في هذه المتون أن وصول الفرعون إلى مكان النعيم في الآخرة السماوية عند رب السماء، يقتضى عبوره بحيرة مقدسة. وأن عليه أن ينادى على ربان البحيرة ويعان أنه «ملك صادق لدى السماء عادل لدى الأرض». وفي هذه العبارة مدلول ذو مغزى هو أن الفرعون على عظم قدره كان عليه أن يتخذ من عدله في الأرض وسيلة تيسر له سبيل التقرب إلى رب السماء. وسنرى فيما بعد كيف أن هذه الفكرة كانت من علامات ظهور فكرة محاسبة المتوفي في الآخرة على أعماله في الدنيا.

ثم هناك عبارة أخرى تؤكد نزول الفرعون عن الوهيته حتى في نظر أتباعه من الكهان وهي العبارة التي تصف الملك بأنه «قزم راقص سوف يسر فؤاد الإله»^(١٠) ولا شك أن الكهان الذين دونوا هذه العبارة لو أنهم كانوا يؤمنون عن عقيدة خالصة بأن فرعونهم إله عظيم لما صدرت عنهم هذه الفلتة التي

صوره فيها قزما من أقزام الرقص ، وكان الفراعنة يستخدمون هؤلاء
الاقزام في الترفيه عنهم .

وقد أنبأنا نصوص الأهرام أيضا أن المصريين تصوروا أن روح الملك
المتوفي كانت تصعد إلى السماء لتتحد بالنجوم الخالدات وترتبط باله الشمس
وتصحبه في موكله السماوى . وكانت مصراكب الشمس ترمز لهذه الفكرة .
ومن هذا نرى أن الملك كان يتمتع بأخرة سماوية وكان ذلك وقفا عليه فقط
في النصف الأول من الدولة القديمة . ولكن في النصف الثانى من الدولة القديمة
امتد هذا الامتياز فشمّل أفراد الأسرة المالكة وحاشية الملك باعتبار هؤلاء
أسرته وخدامه . وكان هذا الامتياز الأخرى محرما على عامة الشعب . ولا
أدل على ذلك مما جاء في نصوص الأهرام ، فهناك نص يخاطب الملك الراحل
بالجمله الآتية :-

« إن مأواك السماء ، أما الآلاف ثمأ وأعم الأرض » والمقصود بالآلاف
بالطبع أفراد الرعية الذين يحكمهم الفرعون فهؤلاء مصيرهم الأرض . (١٦)

وكان المصريون يطلقون على هذا النأوى الأرضى « حقل القربان » ولعل
اسمه يدل على ما يتمناه المصريون من قرايين فى الحياة الأخرى . وتصور
المصريون أيضا أن هذا الحقل الأرضى يقابله فى السماء « حقل قربان » آخر
خاص بالفرعون ، وتصوروا أنه المأوى الأبدى لاله الشمس رع ، وأن أرواح
الفراعنة تسكن هذا الحقل السماوى :- عندهم أبناء الاله رع إله الشمس . (١٧)

وفى أواخر الدولة القديمة أن فى عصر الأسرة السادسة ونتيجة لضعف
الملكية حصل كبار الموظفين على هذا الامتياز الذى كان خاصا بالملك وأسرته
وحاشيته ، ولو أن حصولهم عليه ظل مرتبطا بالملك إذ اعتقدوا أنهم سيقومون

بالسياحة السماوية التي يقوم بها الذرعون في سفينة الشمس مع الاله رع بوصفهم
أتباعا للرعون. (١٨)

ظهور ديانة أوزير وأثرها في التطور نحو فكرة الحساب في الآخرة

قدمنا أن عالم الآخرة كان بالنسبة للملك وحاشيته وكبار موظفيه في
السما ، أما بالنسبة لعامة الشعب فكان على الأرض . وقد ظل الحال كذلك
حتى بدأت تظهر عقيدة أوزير كعقيدة شعبية وتتغلغل في العقيدة الشمسية
الملكية .

وقد ورد ذكر أوزير في نظرية الخلق الخاصة بهليوبوليس (كما سندكر
في باب عقائد التأليه) . والحقيقة أنها أدخلت على هذه النظرية خلال عصر
الدولة القديمة نتيجة لقوة ديانة أوزير ، إذ لم تكن هناك صلة بين أوزير وبين
ديانة الشمس. (١٩)

واصل أوزير أنه كان ملكا مؤلها للمنطقة المحيطة ببلدة أبو صير (بالقرب
من بلدة سمنود في شرق الدلتا) ، وقد حل فيها محل اله قديم يسمى «عندجتي» .
والظاهر أن أوزير تمكن من توحيد الدلتا أو النصف الشرقي منها في عصور
ما قبل الأسرات ثم امتد ملكه فأطل الصعيد . وربما استطاع توحيد القطرين
بدليل أن التاج الذي يلبسه يظهر فيه تاج الريحه القبلى (شكل ١٦) (٢٠) .
وربما قامت ثورة ضده بزعماء ملك الجنوب «ست» الذي كان يتخذ عاصمته
في بلدة سماها المصريون «نوبت» (بالقرب من قفط) . وربما قتل أوزير في

المعركة ضد ست الذى اغتصب ملكه (٢١). واصل هذا منشأ اسطوريته التى مست شفاف قلوب المصريين لمعانيها الإنسانية السامية التى تتمثل فى إخلاص الزوجة ووفاء الابن ولأنها من صميم الحياة الإنسانية التى تتمثل أمام أعين الناس كل يوم وهى الصراع بين الخير والشر .

وتتلخص قصة ايزيس وأوزير (أوزيريس) أن أوزير كان ملكا عادلا صالحا أحبه شعبه ، وكان ست أخوه ملكا شريرا . فحقد هذا الأخير على أخيه أوزير وقتله . ومزق جثته أشلاء وزعها على أقاليم مصر فكانت الرأس من نصيب بلدة أييدوس أو العرابة المدفونة (٢٢) ولكن ايزيس اخت أوزير وزوجته جمعت الأشلاء وكان يرشدها فى التعرف على مكانها الإله « انوبيس » إله التحنيط ، وكان المصريون يتصورون هذا الإله على هيئة شبيهة بحيوان ابن آوى أو الكلب (شكل ١٧) (٢٣). وقد أعادت ايزيس تركيب الجثة وقامت أنوبيس بتحنيطها ولفها فى اللفائف . وأشفقت الآلهة (وعلى رأسها الإله رع إله الشمس) على مصير أوزير الملك الصالح فنفتحت فيه الحياة . وعندئذ تحولت ايزيس إلى طائر وأتصلت بأوزير وحملت منه فى حورس (حور) (٢٤) وتركه أوزير دنيا الغدر وما فيها وهبط يحكم فى عالم الآخرة (*) . وقامت ايزيس

(*) ان ماورد فى قصة ايزيس وأوزيريس عن الآخرة ، يطلعا على تلك الصورة المحببة لعالم الآخرة فى أذهان المصريين . وهى تناقض تماما تصورات العراقيين فى هذا الصدد . فقد عوضت الآلهة ، الإله اوزير عما حاق به من ظلم بأن جعلته الها لعالم الآخرة . والحقيقة أن المصريين تصوروا الحياة الأخرى على شرار الحياة الدنيا تماما . وذلك بدون شك يعكس مدى ارتباط المصرى ببلاده وحبها وهشقه لطبيعتها . ولا شك أن سبب هذا ما اتصفت به قوى الطبيعة المصرية من ترفق ومن توافق وتكامل فيما بين عناصرها مما يجعلها تبدو =

بتربية الطفل حورس في مكان بعيد في مستنقعات الدلتا. وعندما كبر حورس أخذ يصارع عمه ست للانتقام لقتل أبيه ولانتزاع حقه في عرش مصر ، فدارت المعارك بينهما فقد فيها حورعينه فأصبحت هذه العين علامة الفداء ورمزا للاخلاص البنيوي، ولذلك اتخذ منها المهريرين تميمه (حجاب) للحماية والقربان (ربما على أساس أنها أغلى فداء أو قربان) . وقد احتكم المتخاصمان إلى

== خيرة في نظر المصري فهي كأنما تقدم له خير الخير والنفع بهذا التوافق . فكان كل أمل المصري أن يعيش في أحضان هذه الطبيعة في الحياة الأخرى كما كان شأنه في الحياة الدنيا . ويمكننا أن نقف على مبالغ تأثير عوامل الطبيعة المصرية في هذه الأفكار إذا قرناها بالأفكار العراقية عن العالم الآخر . فقد اعتقد العراقيون القدماء أن نزول الآلهة إلى العالم الآخر هو بمثابة عقاب لها على جرم أو ذنب ارتكبته في العالم الدنيوي . وهذا لا شك يناقض الاعتقاد المصري الذي تشير إليه مكافأة اوزير بجعله الها للامم الآخر . ويجلي الاعتقاد العراقي بوضوح في قصة « انا - عشتار » ربة السماء والحب وزوجها « دوموزي » رب الحصاد والمحاصيل (١) . وهما بهذه الصفات يشبهان ايزيس واوزير في مصر . وتروى القصة كيف ان « انا - عشتار » نزلت إلى العالم الآخر المظلم الشيب المليء بالمرردة والشياطين ، وعندما أرادت الخروج منه لم تسمح لها الآلهة بذلك الا اذا جاءت بديل عنها . فلم تجد « انا - عشتار » بديلا لها سوى زوجها « دوموزي » فقاما له على جمود مواطنه وعدم مشاركته لها في محبتها . وعندما علم دوموزي بعزم الآلهة على ارساله إلى عالم الآخرة ، أخذ يبكي ويتوسل للآلهة أن ينقذوه من هذا المصير المؤلم . وهكذا كانت تصورات العراقيين القدماء عن عالم الآخرة قائمة مظلمة كما تبدو في هذه القصة وتوضح لنا هذه القصة أيضا ذلك الصراع والتنافر بين الهة الطبيعة العراقية ، وهو يعكس التنافر بين عناصر هذه الطبيعة ، وهذا يخالف تماما التوافق والتكامل والاتساق بين عناصر الطبيعة في مصر ، الذي انعكس بدوره على الهة الطبيعة كما يدلنا على ذلك ما اظهرته ايزيس نحو زوجها اوزير من التعاطف والاخلاص والايثار مما يناقض موقف « انا - عشتار » من زوجها دوموزي .

لمجلس الآلهة برئاسة الآلهة رع إله الشمس فأصدر حكمه لصالح حورس بفضل
ذكاء وتدير ايزيس التي كانت تقصد دسائس ست ، فأل ملك مصر إليه . ومنذ
تلك اللحظة ، أصبح كل ملك يحكم مصر يدعى حورس أما الملك المتوفى فكان
يدعى أوزير .

هذا هو ملخص قصة ايزيس وأوزير (أوزيريس) كما استخلصها الباحثون
من مختلف المتون المصرية ، فيما عدا متون العصر المتأخر التي رواها المؤرخ
« بلوتارك » (بلوتارخوس) الذي عاش في القرن الأول الميلادي ، وبعد أن أدخلت
على هذه المتون إضافات وتعديلات خلعتها أن ست دبر حيلة لقتل أوزير
تتلخص في استدراجه لكي ينام في تابوت صنع على مقاسات أوزير بالضبط ،
ثم أغلق « ست » التابوت على أوزير وألقاه في النيل حيث حمله تيار النهر
إلى البحر المتوسط ودفعه حتى شاطئ مدينة « جبيل » (بيروت) في لبنان .
وهناك نمت شجرة ضخمة احتوت التابوت في داخلها . ثم جاء حاكم بيلوس
وأعجب بالشجرة وقطعها لإتخاذها عموداً لسقف قصره . وعندما علمت ايزيس
بما حدث سافرت إلى بيلوس حيث دبرت حيلة للهروب بالتابوت وجاءت به
إلى مصر في قارب . ولكن ست رأى القارب في النيل وعرف التابوت ففتحه
ومزق جثة أوزير ووزعها على مقاطعات مصر (٢٦).

وأقدم الاشارات لقصة اوزير هي التي وردت في نصوص الاهرام ، مما
يدل على أنه قد تم تأليف القصة في عصر الدولة القديمة ، وأنها امتزجت بالديانة
الشمسية في هليوبوليس ، فابطل القصة وهم أوزير وأيزيس وست ونفتيس
أعتبروا من نسل الآلهة رع إله هليوبوليس طبقاً لنظرية هليوبوليس بشأن
خلق العالم كما سنذكر بعد .

وهناك شك أيضا في صلة القرابة بين حور (حورس) وأوزير ، اذ يرى بعض الباحثين ان حورس كان ملكا ، ولها أقام مملكته في غرب الدلتا واتخذ حاضرتة في منطقة دمنهور الحالية (وكلمة دمنهور أصلها « دى - إن - حرر » بمعنى « مدينة حور ») ، وانه قام بغزو الصعيد ووحيد القطرين وأقام عاصمته الجديدة في هليوبوليس (٢٧) . وربما يرجع سبب الارتباط بين أوزير وحور في اسطورة أوزير وإيزيس إلى أن الاثنين أصلهما من الدلتا وأن كلا منهما قام بضم الصعيد وتوحيد القطرين . ويرجع البعض الآخر السبب في هذا الارتباط إلى احتمال انضواء مملكة أوزير (بعد قتل ست لأوزير) ومملكة حورس تحت لواء حورس ، وتوحيد حورس للدلتا بعد حربه ضد الصعيد الذى كان يتزعمه ست . ومن رأى هؤلاء أن وقائع الاسطورة ترمز لهذه الأحداث التاريخية .

ومهما كان الأمر ، فالذى يهمنا من كل هذه الآراء أن أوزير لم يكن له صلة بعقيدة الشمس قبل عصر الدولة القديمة . بل الأكثر من ذلك هناك اشارات متفرقة في نصوص الاهرام نفسها تدل على أن أوزير كان يعتبر عدوا للذين يعتقدون المذهب السماوى الشمسى . وهذه الاشارات عبارة عن تعاويذ الغرض منها منع أوزير وبطانته من دخول الهرم بقصد سىء (٢٨) .

ويبدو أن منشأ اعتبار أوزير إلهاً للأموات جاء عن طريق عبادته في ثينه أو ايدوش (العراة المدفونة بالقرب من سوهاج) . وتشير قصة أوزير لذلك بقولها أن ست القى رأس أوزير في هذه المدينة . وكان يوجد في هذه البلدة إله قديم للموتى يسميه المصريون « خنتى أمنتى » أى « إمام أهل الغرب » (والغرب في عرف المصريين هو مستقر الموتى شأنهم شأن الشمس في

غروبها أى موتها نتيجة لتأثرهم بالشمس في عقيدة البعث كما قلنا)، فحلَّ أوزير محل هذا الاله واتخذ صفاته كآله للموتى بل انتحل لقبه اذ أصبح أوزير نفسه يسمى « أوزير خنتى امتى » أى « أوزير إمام أهل الغرب ». ومن هنا كان منشأ تلك الصفة التى غلبت على صفات أوزير وهى صفتِه كاله للأُموات (٢٩) وقد دعم هذه الصفة وأكدها ما ورد فى قصته عن موته وبعثه وخلوده ، فقد كان المصريون يتمنون أن يبعثوا ويخلدوا مثل أوزير . وقد أصبحت مدينة ايدوس أهم مركز لعبادة أوزير وبها أكبر معابده وغلبت شهرته فيها على عبادته فى موطنه الأصلي فى أبو صير . وقد ظهر أوزير كاله للأُموات والعالم السفلى فى نصوص الأهرام . وأصبح إلها شعبيا خلال عصر الدولة القديمة ربما لارتباطه بالآخرة الأرضية التى كانت مستقراً لعامة الناس (حقل القربان الأرضى) ولأنهم كانوا محرومين من الآخرة السماوية الشمسية التى كانت وقفا على الملك وأتباعه المقربين كما قدمنا (راجع ص ١٣٦) .

وقد نتج عن ضعف الملكية من ناحية ، وازدياد نفوذ أوزير كاله شعبى من ناحية أخرى ، نتج عن ذلك أن بدأ نوع من الصراع بين الديانة الحكومية الرسمية أى الديانة الشمسية وبين ديانة الشعب . وتمثل ذلك الصراع فى تغلغل أوزير فى الديانة الشمسية . ويعتبر ذلك مظهرا دينيا للصراع الاجتماعى بين الملكية والشعب فى مصر الفرعونية ، لأن الدين كان المظهر الحضارى الغالب على الحياة فيها (٣٠) .

ويشبه بعض العلماء الصراع بين الديانة الشعبية وبين الديانة الرسمية فى مصر الفرعونية ، بالصراع الذى نشب فيما بعد فى عهد الدولة الرومانية بين الديانة الرسمية التى تتمثل فى عبادة القياصرة وبين الديانة الشعبية التى تمثلت فى المسيحية .

وقد انتهى هذا الصراع بانتصار الديانة المسيحية الشعبية (٣١) . وسوف نجد نفس النتيجة في مصر الفرعونية .

ولقد حفظت نصوص الأهرام مراحل تغلغل المذهب الأوزيرى الشعبى فى المذهب الملكى الشمسى ، وقد انتهى هذا التغلغل إلى ثلاث نتائج هامة : —
أولا : صبح الآخرة الشمسية بالصبغة الاوزيرية ، أى أن إله الشمس أصبح فى تصورات المصريين يقوم برحلة فى العالم السفلى يعبر خلالها عالم الأموات الأرضى ، ولم يكن ذلك واضحا فى التصورات السابقة قبل تغلغل عقيدة أوزير . ومن المعروف أن هذا العالم السفلى هو عالم أوزير فضلا عن أن الأرض هى مأوى الموتى من عامة الشعب (حقل القربان) كما ذكرنا .

ثانيا : تشبيه الملك بأوزير ، فأصبح الاعتقاد أن الملك عندما يموت يصبح أوزير وأنه سيبعث كما بعث أوزير .

وهناك رأى لبعض الباحثين بأن تشبيه الملك بأوزير يرجع إلى بداية التاريخ المصرى أى إلى العصر الثينى ، وهذا الرأى يحمل فى طياته انكار فكرة الصراع بين الديانة الأوزيرية والديانة الشمسية. ودليلهم على ذلك احتفال الملك بالعيد الثلاثينى فهو احتفال يحمل فى ثناياه تشبيه الملك بأوزير من ناحية تجديد الحياة ، وكان الملك يلبس رداء أوزير، أثناء هذا الإحتفال (٣٢)، والحقيقة أن هذا الرداء يبدو لأول وهلة وكأنه رداء أوزير ولكننا إذا دققنا النظر لوجدنا اختلافا ، هو أن رداء أوزير من لفائف المومياء التى تصل إلى القدمين (شكل ١٦) (٣٣) . بينما العباءة التى يلبسها الملك فى العيد الثلاثينى فى عصر الدولة القديمة على الأقل كانت لا تصل إلى الركبتين (شكل ١٧) (٣٤) .

وعلى أية حال، فسواء تشبه الملك بأوزير منذ العصر الثينى أو بعده ، فإن

تغلغل أوزير في الديانة الشمسية الملكية لم يظهر إلا في أواخر الدولة القديمة كما يتبين من نصوص الأهرام . وقد ثبت ذلك من اقحام اسم أوزير في بعض النصوص اقحاما يتعارض بل ويتضارب مع الآلهة الأخرى المذكورين أصلا في النص . ومثال ذلك أن الآلهة ست ذكر على أنه يساعد أوزير (في شخص الفرعون المتوفى) في الصعود على السلم السماوى إلى الآخرة السماوية مما يتناقض مع موقف ست كعدو لدود لأوزير . (٣٥)

ثالثا : كان من صفات أوزير كإله شعبي أنه القاضى الذى يحاكم الموتى في الآخرة على أعمالهم في الحياة الدنيا . وهذه الصفة ظهرت بوضوح فيما بعد ولكن يمكن تلمسها في مقابر الأفراد في عصر الدولة القديمة (٣٦) . ويبدو أن أوزير عندما تغلغل في العقيدة الشمسية الملكية حمل معه هذه الصفة . والظاهر أن الملكية لم تقبل هذا الوضع في أول الأمر إذ عثرنا على إشارات غامضة في نصوص الأهرام لهذه المحاكمة . وأحد هذه النصوص يخاطب الملك المتوفى منكرًا محاكمته أمام أوزير كما يلي ... « إن رع (إله الشمس) لا يعطيك (الملك المتوفى) لأوزير ، إن أوزير لا يحاسب قلبك ولا يملك سلطانا على قلبك » . (٣٧) وتعتبر هذه العبارة من ناحية أخرى أقدم إشارة لفكرة محاسبة المتوفى عن طريق قياس ما يحويه قلبه من خير أو شر ، وهى الفكرة التى نستنبطها على البرديات فيما بعد في رسم عملية وزن القلب أمام أوزير .

ورغم أن هذه العبارة توضح بجلاء أن فكرة محاسبة المتوفى هى فكرة أوزيرية ، إلا أن بعض الباحثين يرون أن هذه الفكرة نشأت أصلا في العقيدة الشمسية أى أن الآلهة رع هو قاضى الموتى قبل أن يقوم أوزير بهذا الدور . (٣٨) ودليلهم على ذلك أن أوزير نفسه حوكم أمام محكمة الآلهة التى يرأسها رع إله

الشمس كما جاء في قصة إيزيس وأوزير (نتيجة اتهامات عدوه ست) وبرى. أوزير وحمل لذلك لقب «صادق القول» أو «المبرأ». ويقول أصحاب هذا الرأي أيضا أن نصوص الأهرام نفسها أطلقت على الإله رع «رب المحاسبة في الآخرة». (٣٩)

ولكن يتبين من العبارة التي ذكرناها سابقا والتي تنسكح محاسبة الفرعون بمعرفة أوزير، أن أوزير كان يعتبر قاضيا للموتى في نصوص الأهرام نفسها أى خلال عصر الدولة القديمة وقد دعت محكمته بمحكمة الإله العظيم. (٤٠) وربما جاء هذا التناقض نتيجة اقحام أوزير في المذهب الشمسي كما لوحظ في فقرات كثيرة في نصوص الأهرام.

أما تسمية إله الشمس «رب المحاسبة في الآخرة» في نصوص الأهرام، فلعل ذلك أن يكون من تأثير تغلغل ديانة أوزير في الديانة الشمسية، وقد تكون الملكية الفرعونية، أو الكهنة الذين دونوا نصوص الأهرام قد وجدوا أن محاكمة الفرعون العظيم أمام الإله الشعبي «أوزير» أمرا غير مستساغ، فنسبوا القيام بهذا الدور إلى إله الشمس «رع»، الإله الرسمي للملكية الفرعونية. ومما يرجح أن فكرة المحاسبة في الآخرة هي فكرة أوزيرية أكثر من كونها فكرة شمسية، أنها ارتبطت في العصور التالية بأوزير أكثر مما ارتبطت بالإله رع. فقد ظهر أوزير بوضوح كقاض للموتى منذ عصر الدولة الوسطى. (٤١) وشاعت رسومته التي تمثل به هذه الصفة على برديات الدولة الحديثة، فضلا عن أنه من المعروف أن هذه الفكرة تنبع غالبا من الحكوميين (وهم الذين يتعرضون للمظالم) وليس من الحاكمين، كما يدل على ذلك تتبعها عبر تاريخ الإنسانية وخاصة في الديانات السماوية. بل إن هناك دليلا من مصر الفرعونية نفسها هو أنها تردت على

لسان ذاك الفلاح الفقير (الفلاح الفصيح) وهو يحذر الحاكم « رزى بن مبر »
من التسويف في انصاف الضعيف المظلوم (راجع ص ٧٦) . (٤٢)

من هذا يتبين أن فكرة محاسبة الانسان في الآخرة على ما قدم في الحياة
الدنيا هي فكرة أوزيرية ارتبطت بالديانة الشعبية وأثرت في الديانة الرسمية .
ولكن الواقع أن تأثيرها على الملكية ظل غامضا مبها ، ومثال ذلك العبارة التي
وردت في نصوص الأهرام وأشرنا إليها فيما سبق وهي العبارة التي تصف الملك
المتوفى بأنه « صادق لدى السماء ، عادل لدى الأرض » وفيها يبدو نوع من
الارتباط المبهم بين السلوك في الدنيا وبين المصير في الآخرة . ويمكن اعتبارها
ظلا بادئا لفكرة محاسبة الانسان في أخراه على ما قدم في دنياه ، ولكنها على
أى حال بداية لتلك الفكرة ، وترجع أهميتها إلى أنها تتعلق بفرعون العظيم
المؤله . وسوف نرى أنها كانت بداية لتطور هام ظهر في أقوال الفرعون
نفسه في العصر التالي عندما نزلت الضربات بالملكية الفرعونية أى خلال عصر
الاضمحلال الأول .

أثر أحداث الثورة الاجتماعية وما بعدها في الأفكار المادية

لقد كان من النتائج الهامة التي نجمت عن الثورة الاجتماعية وما تلاها من
صراع سياسي (بين ملوك اهناسيا وملوك طيبة بوجه خاص) ، كان من هذه
النتائج أن بدأ إيمان المصريين بالأساليب المادية كوسائل لتحقيق الخلود يتزعزع
ويهتز . فقد رأى الناس الأهرامات الضخمة وخاصة أهرامات الأسرة
الرابعة التي أنفق الفراعنة الأموال الطائلة في إقامتها ، رأوها وقد فتحت ونهبت
وعجزت رغم ضخامتها ومناعتها عن صيانة جثث أصحابها وتحقيق ما كانوا
ينشدونه من خلود . فأخذت موجهة من التشكك تسود بين الناس ، وأخذت

تردد في أذهانهم التساؤلات عن قيمة هذه الأساليب المادية ، وتجلت نغمة التشكك بوجه خاص في أنشودة شاعت في أواخر ذلك العصر والعصر الذي تلاه تعرف « بأنشودة العازف على القيثارة » إذ تقول الأنشودة : -

« تزول الأجيال جيلا بعد جيل منذ أزمان أسلافنا والآلهة (الفراعنة) الذين ظلوا هادئين في سالف الأيام في مقابرهم ، وكذلك الموتى السعداء المدفونين في أهراماتهم ، تلاشت أماكنهم ولم يعد لما شيدوه من أثر ماذا جرى لهم ؟

- لقد سمعت أقوال « المحوتب وحر - ددف » (حكيمان مشهوران أولهما وزير زوسر والثاني ابن الملك خوفو) والذين يردد الناس عباراتهما (ولكن) أين أماكنهما (الآن) ؟ لقد سقطت وزالت » .

وهكذا أخذ الاعتقاد في الأساليب المادية التي كان المصريون يؤمنون بها في تحقيق الخلود ينهار وبالتدريج أخذ ينسح المجال للأفكار المعنوية التي تنظر إلى القيم الخلقية والروحية على أنها أكثر ضمانا لتحقيق السعادة الأبدية من الأساليب المادية البحتة .

ومن الظواهر ذات الأهمية في هذا الصدد أن تتردد هذه الأفكار الجديدة على لسان أجد ملوك الدويلات المصرية التي انقسمت إليها مصر في هذا العصر المضطرب، وهو الملك ختي ملك اهناسيا (وهو نفس الملك الذي ترددت على لسانه الأفكار الجديدة عن النزعة الانسانية للعلوك كما ذكرنا ص ٢٤) الذي يقول في نصائحه لابنه : -

« إن خلق الرجل المستقيم القلب أكثر قربا (عند الآلهة) من ثور (قربان)

الرجل الشرير» (٤٣). ويذهب الفرعون إلى أبعد من ذلك عندما يحذر ابنه من قضاة الموتى ويذكره بأن أعمال الانسان ستكون إلى جانبه وأن من يأتي إلى قضاة الموتى مبرأ من كل ذنب سيسير حرا طليقا (في الآخرة) كسادة الأبدية (الآلهة) (٤٤).

هذه التعاليم الأخلاقية التي يعتمد الفرعون في غرسها في ابنه على التحذير من الحساب في الآخرة والترغيب في نعيم العالم الآخر، ولو أنها صدرت عن الفرعون وهو في محنته، أي عندما تقلص نفوذه وأصبح لا يمتد إلا إلى رقعة صغيرة من البلاد (إقليم الفيوم وما حوله)، إلا أنها على أية حال تدل على أن التطور يسير في طريقه بسرعة نحو اكتمال فكرة محاسبة الانسان في الآخرة على ما قدم في الحياة الدنيا.

ولقد ساعدت هذه الظروف دون شك - من ناحية أخرى - على إزدياد القوة الشعبية ممثلة في ديانة أوزير، فأخذت تنتشر إنتشارا واسعا، وبلغ من قوتها أن ملوك الدويلات المصرية في ذلك العصر أخذوا يتنافسون على الاستحواذ على أبيدوس مركز عبادة أوزير. فدارت رحى المعركة بين ملك اهناسيا وملك طيبة من أجل الاستيلاء عليها، رغم أن ملك طيبة كان يدين بالمدب الشمسى. ولم يقتصر تفوق الديانة الأوزيرية على ذلك، بل لقد انتزعت أبيدوس الإمتياز الذي تمتعت به هليوبوليس مقر عبادة رع طويلا وهي كونها كعبة الحجاج المصريين. فمنذ ذلك الوقت أصبحت أبيدوس مقر أوزير هي كعبة الحجاج المصريين (بالإضافة إلى بلدة أبو صير في الدلتا ووطن أوزير)، بدلا من هليوبوليس مقر عبادة رع (٤٥) ولا أدل على ذلك من اللوحات الجنائزية التي نجدها في أبيدوس وعليها أسماء اشخاص وفدوا من كل انحاء البلاد المصرية، وكان الحجاج يقيمونها تذكارا لزيارتهم لقبر اوزير، إذ كان المعتقد

أن رأسه مدفونة فيه كما سبق القول . ولقد ساعد شيوع عبادة أوزير في انحاء البلاد على شيوع فكرة الحساب في الآخرة التي ارتبطت بالديانة الأوزيرية .

ولقد اتضحت ملامح عبادة أوزير في عصر الأسرة الثانية عشرة بوجه خاص، بل تغلغل تأثير أوزير في كل مظاهر الديانة الجنازية سواء منها الملكية أم الشعبية ، فبالنسبة للملوك شاع أسلوب نحت تماثيلهم على غرار أوزير، وأنقش بذلك العمود الذي يعرف باسم «العمود الأوزيري» (شكل ٣٨) في المعابد الجنازية لملوك هذه الأسرة (راجع الفصل الخاص بالعمارة) وبالنسبة للأفراد تشبهوا بأوزير على غرار الملوك أملا في البعث والخلود مثل أوزير . واتخذ هذا التشبيه شكلا بارزا بأن أخذت التوايت تصنع على شكل إنسان تمهيدا للتطور الذي سارت فيه بصناعتها على هيئة أوزير (بشكل مومياء ذات ذراعين متقاطعين يمسكان بصولجانات أوزير) (٤٦) وامتد استحواذ الأفراد على امتيازات الملوك الجنازية إلى أبعد من ذلك ، فقد أصبحت النصوص الجنازية المعروفة باسم نصوص الاهرام التي شاعت في مقابر الملوك في الدولة القديمة، أصبحت من حق الأفراد في الدولة الوسطى، مع فارق واحد هو أنها أخذت تنقش على جوانب التوايت أكثر من جدران المقابر ، ولهذا عرفت باسم «نصوص التوايت» . والغرض منها مثل الغرض من نصوص الاهرام وهو تيسير طريق المتوفى في عالم الآخرة وتحقيق السعادة الأبدية المنشودة . وقد حفلت جدران مقابر الأفراد في الدولة الوسطى بمناظر رحلة الحج بجثة المتوفى إلى مراكز عبادة اوزير ، فكانت مومياء المتوفى تظهر في هذه المناظر داخل سفينة في طريقها إلى ايدوس في الجنوب للحج إلى معبد اوزير الجنوبي ، ثم في سفينة أخرى في طريقها نحو

الشمال للحج إلى بلدة أبو صير موطن أوزير (في شرق الدلتا بالقرب من سمنود)، وهذا كله دليل على شيوع الديانة الأوزيرية وانتشارها في البلاد. وكان لذلك آثاره الهامة في انتشار فكرة المحاسبة في الآخرة .

فقد ظهر في هذا العصر تصور جديد من أهم التصورات التي أدت إلى اكتمال أركان فكرة الحساب في الآخرة ، وهو تصور وزن القلب في ميزان لقياس ما به من خير أو شر أو حسنات أو سيئات. وقد ترددت الاشارات لهذا التصور بوضوح في نصوص التواييت . فإن أحد هذه النصوص يخاطب المتوفي قائلا « سوف تمحى سيئاتك ، سوف يغفر ذنبك أمام كفتي الميزان في يوم حساب الأخلاق » (١٧) .

كما ظهر في هذا العصر أيضا انتحال الأفراد لقب « صادق القول » أو « المبرأ » (مَسَاحُ - مَسَاحُ) تشبها بأوزير الذي كان يحمل هذا اللقب (اشارة إلى الحكم الذي أصدرته الآلهة في صفته وفي صف ابنه حورس كما قلنا) ومعنى ذلك أن المتوفي يأمل أن يبرأ من الكذب والخطايا عند محاكمته في الآخرة كما برىء أوزير نفسه .

وهذا اكتملت عناصر فكرة الثواب والعقاب وحساب المرء في الآخرة عما قدم في دنياه فظهرت في عصر الدولة الحديثة في أوج اكتمالها .

مظاهر اكتمال فكرة الحساب في الآخرة في عصر الدولة الحديثة :

ما أن نصل إلى عصر الدولة الحديثة حتى نجد أن التطور قد وصل إلى غايته، فتكاملت فكرة محاسبة المتوفي في الآخرة أمام محكمة أوزير على ما قدم من أعمال في الحياة الدنيا، ورسمت مراحل هذه المحاكمة بالصور الملونة على البرديات إلى جانب تدوين نصوصها بالكتابة .

وكانت هذه البرديات توضع إلى جوار المومياة داخل التابوت في الغالب، ولهذا السبب أطلق عليها علماء الآثار « كتاب الموتى » (ويلاحظ أن لفظ كتاب من باب التجاوز لأنه عبارة عن لفائف من البردى). وقد حل كتاب الموتى محل نصوص التواييت التي انتشرت في الدولة الوسطى . وهو لا يختلف عنها في الهدف ولكن يتميز عليها بكثرة مادته ، وقد قسمه علماء الآثار المصرية إلى فصول بناء على وقائع الكتاب نفسه . والفصل الخامس والعشرون بعد المائة من الكتاب هو الذي يحتوي على وقائع محاكمة المتوفى أمام محكمة أوزير لمحاسنته على ما قدمت يداه في الحياة الدنيا، وتتفق رسوم هذه المحاكمة على مختلف البرديات في عناصرها الرئيسية .

وتظهر الصور تفاصيل محكمة أوزير (شكل ١٨) (٤٨) فقد مثلت قاعة كبيرة يجلس في نهايتها الإله أوزير على عرشه وأمامه حيوان خرافي هو خليط من شكل التمساح والأسد وفرس النهر، ومهمته النهام وتمزيق الخاطئين الذين تدينهم محكمة أوزير . وفي النهاية الأخرى من القاعة يجلس قضاة محكمة أوزير وعددهم ٤٢ قاضيا ، ربما بعدد مقاطعات مصر ، وبذلك يمثلون مناطق البلاد كلها في محاكمة الميت . وربما المقصود من ذلك أن يكونوا رمزا للإشراف على أخلاق المتوفى في كل أنحاء البلاد ، حيث يجحد المتوفى أنه يواجه قاضيا واحدا على الأقل يمثل البلدة التي ينتسب المتوفى لها ، ويكون ذلك القاضي على علم بسيرة المتوفى في بلده ، ولذلك لم يكن في إمكانه أن يكذب أو يغش أمام المحكمة (٤٩) .

وفي وسط قاعة المحكمة يظهر ميزان الحسنات والسيئات وقد وضع قلب المتوفى في إحدى كفتيه، وفي الكفة الأخرى علامة الصدق (معات أو ماعت) وهي على شكل ريشة نعام .

وكانت هذه العلامة ترمز للالهة ماعت إلهة الصدق والعدل والعدالة، ولذلك كان المصريون يمثلونها في المناظر المشابهة الأخرى على هيئة امرأة جالسة وعلى رأسها هذه الريشة بدلا من الريشة فقط . ولقد سبق أن قلنا أن الالهة ماعت كانت شعار القضاة (ص ٦٣) وكان رئيس القضاة يعلق هذا الشعار في قلادة على صدره رمزا لالتزامه الصدق والعدل في أحكامه . لهذا كانت هذه الريشة تعتبر في عرف المصريين معيارا لما يحويه قلب المتوفى من صدق .

وأمام الميزان يقف الاله تحوت اله العلم والكتابة وقد أمسك بقلم ولوحة ليسجل نتيجة وزن القلب، وأسفل الميزان وقف الاله أنوبيس اله التحنيط وبحواره الاله حورس ابن أوزير وهما يضبطان كفتيه . وبحوار الميزان وقفت امرأة تمثل الالهة ماعت إلهة الصدق والعدل (وفوق رأسها الريشة التي تميزها)، وقد أمسكت بيد المتوفى وهي تقرده إلى داخل قاعة المحكمة . وقد رفع المتوفى يديه إلى أعلى كأنما يعلن أمام الملائكة عن خلوه من الخطايا والذنوب (شكل ١٨).

وتظهر اجراءات المحاكمة في ثلاثة أدوار أو مناظر (يبدو أنها كانت أصلا ثلاث صيغ مختلفة من كتاب المسوقى ثم أدمجت في بعضها) . ففي المنظر الأول يخاطب المتوفى الاله اوزير عند وصوله إلى قاعة المحكمة (التي تسميها النصوص المصرية قاعة الصدق) قائلا :

«السلام عليك أيها الاله العظيم يارب الصدق، لقد أتيتُ إليك يا الهى... انتى أعرف اسمك واسم الاثنين والأربعين إلها (قاضيا) الذين معك في قاعة الصدق هذه ، والذين يقضون على الخاطئين ويلتهمون دماءهم في ذلك اليوم الذى تمتحن فيه الأخلاق » .

ثم يأخذ المتوفى في إنكار ارتكابه للخطايا والذنوب في عبارات مقسمة إلى مجموعات، عدد فقرات كل مجموعة منها خمس . وقد يكون سبب هذا التنظيم

تيسير حفظها بالاستعانة بالعد على أصابع اليد الخمسة وتتناول كل مجموعة جانباً من جوانب الخلق كما يلي :

أولاً . السلوك العام :

- ١ - انى لم الحق ضرراً ما بأى انسان .
- ٢ - ولم ارتكب أية خطيئة .
- ٣ - ولم استبدل السيئة بالחסنة .
- ٤ - ولم اعرف الشر ولم أعمله .
- ٥ - ولم اقدم مصلحة على الخاصة على واجبي .

ثانياً : العمل الصالح :

- ٦ - لم يشكنى أحد لرب أسرته .
- ٧ - لم احرم الرضيع من لبن أمه .
- ٨ - لم أتسبب في فقر أحد .
- ٩ - لم ارتكب ما يغضب الآلهة .
- ١٠ - لم احرض خادماً على عصيان سيده .

ثالثاً : إنكار اقتراف الذنوب وارتكاب المظالم :

- ١١ - لم اتسبب في مرض أحد .
- ١٢ - لم اتسبب في بكاء أحد .
- ١٣ - لم اقتل .
- ١٤ - لم احرض على قتل أحد .
- ١٥ - لم ارتكب (جريمة) الزنا .

رابعاً : إنكار ارتكاب المحرمات الدينية :

- ١٦ - لم انقص من قرابين المعابد .
- ١٧ - لم اسرق الخبز المقدس .
- ١٨ - لم اسلب خبز الموتى الأجداد (القرابين التي تقدم للموتى) .
- ١٩ - لم ارتكب الفاحشة في حرم الآلهة .
- ٢٠ - لم ادنس نفسي في حرم الآلهة .

خامساً : الأمانة :

- ٢١ - لم اسرق .
- ٢٢ - لم انقص كيل القمح .
- ٢٣ - لم انقص المقياس .
- ٢٤ - لم اطغف الميزان .
- ٢٥ - لم اتسبب في فقر احد بالتلاعب في الميزان .

سادساً : احترام ممتلكات الآلهة :

- ٢٦ - لم العن الآلهة .
- ٢٧ - لم اطرد الماشية من مراعيها .
- ٢٨ - لم اقتنص الطيور من رحاب الآلهة .
- ٢٩ - لم اصيد السمك من بحيراتهم .

سابعاً : إنكار اعمال التخريب ومخالفة القواعد الدينية :

- ٣٠ - لم امنع الماء في موسم جريانه .
- ٣١ - لم اطفى شعلة في وقت الحاجة إليها .

- ٣٢ - لم أخالف الحدود بتناول اللحوم في غير الأيام المخصصة لتناولها .
 (ربما يقصد الطقوس الدينية بشأن تناول لحوم الأضحية المقدمة للالهة)
 ٣٣ - لم اطارد الماشية وغيرها من الحيوانات المقدسة .
 ٣٤ - لم اعترض على إرادة الإله .^(١)

ويلاحظ أن بعض الوحدات قد تكررت أكثر من مرة وذلك يرجع إلى عدم وجود عدد من الذنوب يعادل عدد الاثنين وأربعين قاضيا ، ولهذا السبب أيضا لا يزيد عدد الوحدات على ٣٤ كما هو موضح وأحيانا لا يزيد على ٣٦ .
 وقد أطلق بعض علماء الآثار على هذا الإنكار للذنوب «الاعتراف بالإنكار»
 بينما الواضح أن المتوفي لم يعترف بشيء ، ولذلك يرجح آخرون تسميتها «إعلان البراءة» .^(٢)

وفي المنظر الثاني يوجه المتوفي حديثه إلى القضاة الاثنين والأربعين وهم ذوى أشكال وأسماء مخيفة ، وفي كل عبارة يوجهها إلى أحدهم ينكر نوما من أنواع الخطايا والذنوب كقوله :

يا محتوى اللهب فى « خر - عجا » (منطقة طره بالقرب من حلوان) ،
 إني لم أنهب .

يا من عيناه من سكاكين ، القادم من ليتوبوليس (مكانها بالقرب من كوم
 اوسيم فى جنوب غرب الدلتا) ، إني لم اصنع شيئا معوجا .
 يا كاسر العظام القادم من اهناسيا : إني لم اكذب .

يا من عيناه من نار ، القادم من اسيوط ، إني لم انهب ممتلكات الآلهة .
 يا فاذن اللهب القادم من منف ، إني لم اتسبب فى إيلاام أحد ^(٣)

وهكذا ينكر المتوفي ارتكابه للذنوب مرتين ، وهذا الإنكار فى أغلبه تكرار للإنكار السابق ويبدو انه كان صيغة أخرى من كتاب الموتى قبل ادماج هذه الصيغ فى كتاب واحد .

ثم يَخْتَمُ المتوفى حديثه للقضاة الاثنيين والاربعةين بمحدث طويل مكرر
يقول فيه : -

« الحمد لكم أيتها الآلهة ... إنكم لن تبلغوا عنى سوء لهذا الاله (أوزير)
الذى تؤلفون حاشيته ... انكم ستقولون الحق عنى أمام سيد الكون ، لأنى
عملت ما هو حق فى مصر ولم اسمىء إلى الاله ... »

والحمد لكم أيتها الآلهة يامن تعيشون على الحق ، نجونى من «باباى» (اسم
الوحش الرابض فى قاعة المحكمة) الذى يعيش على الاحشاء فى يوم الحساب
العظيم ... ها انذا أجيء اليكم بغير اثم وبغير سوء ... نجونى واحمونى ... انى
رجل ذو فم طاهر ويدين طاهرتين » (٥٤)

أما المنظر الثالث فهو أكثر وقائع المحكمة تأثيرا فى نفوس المصريين ويمثل
عملية وزن القلب ، وكان الغرض من وزن القلب التأكد من صدق المتوفى
فى انكاره للخطايا والذنوب. وكانت الحسنات تحبب السيئات فاذا كان القلب
أثقل من الريشة معيار الصديق (أى إذا أثقلت موازينه) فمعنى هذا أن المتوفى
صادق وأن حسناته أكثر من سيئاته ، ولهذا يسمى «صادق القول» أو «المبرأ»
أسوة بأوزير نفسه .

وكان الاله تحوت الذى يسجل عملية وزن القلب يعلن النتيجة موجهًا
كلامه إلى أوزير الذى يرأس المحاكمة قائلا : -

« اسمع هذه الكلمة بالحق ... »

لقد حاسبت قلب « آنى » (اسم المتوفى) ...

إن اخلاقه وجدت مستقيمة حسب الميزان العظيم ...

ولم يوجد لديه أى ذنب ...

ثم يأخذ لاله حور بيد المتوفي ويقدمه إلى إوزير فيخاطب المتوفي اوزير قائلا:

ها انذا في حضرتك يارب الغرب (عالم الموتى) ...

اننى لم اعرف الكذب ولم اعرف النفاق ...

اجعلنى كأصحاب الخطوة من اتباعك. (٥٥)

ثم يركع امام اوزير فيقبله اوزير فى جنته (مملكته). (٥٦)

أما إذا أثبتت نتيجة وزن قلب المتوفي أنه أخف من الريشة معيار الحسنات (إذا خفت موازينه) . فقد كان المفروض أن يلعنه اوزير ويطرده ليلقى به إلى الحيوان المفترس أو يلقي به للقضاة لمعاقبته. وتدل أسماء القضاة (كاسر العظام - محتوى اللهب) على عقوبات رهيبة . كما تدل أسماء القضاة « محتوى اللهب » « قاذف اللهب » « عيناه من نار » ، على أن الحرق فى النار كان من بين العقوبات التى يتعرض لها الخاطيء ، ولعل ذلك يشبه فكرة التعذيب بالحرق فى النار فى الديانات السماوية .

وكان المصريون فى عصر الدولة الحديثة يتصورون أن المتوفى المبرأ سيكون طليقا فى الجنة يغدو ويروح كما يشاء ، ويفعل كل ما كان يفعل على الأرض وياكل الطعام ويتناول الشراب على مائدة اوزير صاحب الجنة: (٥٧) ، ويعمل فى زرع وحصاد حقول القمح فى الجنة (وقد سماها المصريون « يارو ») وهذا يدل على مدى تقدير المصريين لأهمية العمل الزراعى الذى عليه يقوم أود الحياة فى البلاد ، وان كان أغنيائهم قد لجأوا إلى وضع تماثيل صغيرة فى مقابرهم تصوروا أنها بقوة السحر يمكن أن تقوم بالأعمال الزراعية الشاقة فى العالم

الآخر بدلا عنهم(*) . ولكن مجرد وجود فكرة تكليف المتوفى مهام منزله بالأعمال الزراعية في العالم الآخر تدل على اهمية العمل الزراعي وقيمه لدى المصريين القدماء .

هكذا صور المصريون فكرة الحساب في الآخرة تصويرا يشبه إلى حد كبير ما بشرت به الديانات السماوية عن الجنة والنار والحساب في الآخرة . كما وردت في النصوص المصرية فكرة الوازع الخلقى والضمير الذى يحاسب الانسان ويردعه . وكان للديانة الأوزيرية الشعبية الفضل الأكبر في نشر هذه المبادئ والأفكار .

من هذا التبع لتطور عقيدة البعث والخلود وما يتصل بها من عقائد جنازية في مصر الفرعونية ، رأينا كيف بدأت هذه الفكرة مادية ملموسة ، ثم بتأثير الوجدان الشعبي الذى ميز الديانة الأوزيرية تطورت إلى فكرة أخلاقية معنوية هي فكرة الحساب في الآخرة . وقد ظهرت هذه الفكرة في نهاية التطور في شكل يشبه إلى حد كبير شكلها الذى ظهرت به في الديانات السماوية فيما بعد . والحقيقة أن مصر انفردت من دون سائر شعوب الشرق الأدنى القديم بتلك الفكرة الأخلاقية الراقية .

(*) اطلق المصريون على هذه التماثيل كلمة «اوشابتي» ومعناها «المجيبات» إشارة إلى أنها تجيب المتوفى عندما يدعوها في العالم الآخر لكي تؤدي الأعمال الزراعية بدلا منه . وقد انتشرت هذه التماثيل بمرور الوقت في كثير من المقابر وعثر على مجموعة كبيرة منها في مقبرة توت عنخ آمون ، وهى على شكل المومياء وقد شكل وجه التمثال بلامح الماك ووجدت معها نماذج لفؤوس وخيبرها من الأدوات الزراعية . وهناك رأى آخر بان اسم هذه التماثيل هو «شوابتي» وهو اسم خشب البرشاء الذى كانت تصنع منه هذه التماثيل . وعلى كل حال فان وظيفة هذه التماثيل كانت خدمة المتوفى في العالم الآخر وكانت تنفذ عليها صيغة سحرية لهذا الغرض .

أما لماذا انبثقت هذه الفكرة من الديانة الشعبية ولم تنبع من الديانة الرسمية، فربما يرجع ذلك لسببين : أولهما أن هذه الفكرة كانت ومازالت أملا يتطلع إليه المحكومين لكبح جماح الحاكمين، وثانيهما : أنها تتصل بالوجدان والعاطفة أكثر مما تتصل بالعقل . ومن المعروف أن الوجدان والعاطفة تغلب على صفات الطبقات الشعبية وعامة الناس أكثر مما تغلب على خاصتهم ومفكرتهم. وذلك على العكس من فكرة التوحيد التي سنتتبعها في الفصل التالي والتي سنرى أنها كانت من ابداع خاصة المصريين ومفكرتهم لأنها ترتبط بالعقل والفكر أكثر مما ترتبط بالوجدان والعاطفة .

الفصل الثاني

عقائد التآليه

(عبادة الآلهة)

رأينا من دراستنا لنشأة العقائد الجنازية في مصر ، انها وان بدأت مادية متجسدة، إلا أنها انتهت بنتائج معنوية مجردة ، وكانت البذرة الأولى للنشأة الوازع الخلقي والضمير وظهور فكرة تمسبة الانسان في الآخرة على ما قدم في دنياء ، وهي الفكرة التي ظهرت أكثر رتيا وتجريدا فيما بعد في الأديان السماوية .

وشبيه بذلك أيضا عقائد التآليه أي عبادة الآلهة فقد بدأت مادية متجسدة بل بدائية ساذجة. ولكنها انتهت بنتائج معنوية مجردة وكانت البذرة الأولى لنشأة فكرة التوحيد أو الوحدانية التي هذبتها الديانات السماوية .

غير اننا قبل أن نتناول هذا الموضوع بالدراسة ، يجب أن نشير لنقطة هامة كثيرا ما شغلت ذهن من يلمس جوانب الرقي في حضارة مصر الفرعونية، هي سبب شهرة المصريين القدماء بعبادة الحيوانات ، ومسدى صحة ما رواه الكتاب الكلاسيكيون (اليونان والرومان) عن أساليب المصريين الغريبة في عبادة الحيوانات لدرجة الاسفاف أحيانا .

والأمر الذي لا شك فيه ، أن مارواه هؤلاء الكتاب فيه ظل من الحقيقة، ولكن ذلك ينصب على العصور المتأخرة من التاريخ المصري القديم، عندما وقعت مصر فريسة للاحتلال الأجنبي وتعرض شعبها للضربات والمحن، ونزلت

به الشدائد فسيطر على الناس الخوف والقلق وتجردوا من سلطان العقل، فاجأوا
— شأنهم شأن بني الإنسان في كل زمان ومكان — إلى القوى الخفية في الكائنات
القريبة منهم الملموسة لهم، من حيوانات وطيور، يلتمسون عندها الأمن والطمانينة
من هواجس الخوف والقلق. وساعد على ذلك انتشار الاعتقاد في السحر في
تلك العصور انتشارا كبيرا، فاعتقد الناس أن الآلهة تتقمص هذه الكائنات
وتكسبها قوتها بفعل السحر، فيصبح الحيوان نفسه إله يستلزم السجود له
والتقرب منه. ولا يقتصر ذلك على فرد واحد من الحيوان، بل يمتد إلى جميع
أفراد الحيوان التي من هذا النوع. وأدى هذا الاعتقاد إلى تحريم ذبح هذا
الحيوان في المناطق التي تقدسه.

وهكذا ظهر في مصر في آخر عصور تاريخها ما يشبه عقيدة الطوطمية
المعروفة عند القبائل البدائية، التي من أهم أركانها تقديس جميع أفراد الحيوان
التي تتخذ منه القبيلة معبودا ورمزا وتحريم ذبحه. ولم تكن عادة تحريم ذبح
جميع أفراد الحيوان المقدس قد عرفت في مصر قبل ذلك، لأن المصريين حتى في
عصورهم البدائية عندما عبدوا الحيوانات لذاتها في فجر تاريخهم، لم يعبدوها
عبادة طوطمية. وبذلك سارت العقائد في مصر على عكس اتجاهها لدى
الشعوب الأخرى، إذ غالبا ما تظهر الطوطمية عند هذه الشعوب في أول عصور
تاريخها أي في عصرها البدائي. أما في مصر فقد ظهر ذلك النوع من الطوطمية
في آخر عصور تاريخها ...

ولعل هذا الوضع الشاذ المقلوب في تاريخ العقائد في مصر يفسر لنا تلك
الظاهرة الشاذة أيضا في التاريخ المصري القديم، وهي إن أكثر العصور تأخرا
وبدائية في التاريخ الديني لمصر الفرعونية هو آخر عصورها ...

وقد ازدادت العقائد فسادا في عصر الاحتلال البطلمي الروماني، ومما يقال

عن حكم البطالة فانه لا شك حكم أجنبي من مصلحته اضعاف المصريين نفسيا وأخلاقيا، ولاشئ يعين على ذلك أكثر من فساد العقائد. وقد ازداد هذا الفساد تفشيا وشيوعا في عصر الاحتلال الروماني فترخص المصريون وابتذلوا آدميتهم أمام الحيوانات .

ومن سوء حظ المصريين أن عصور تاريخهم المظلمة قابلتها عصور مشرقة في تاريخ اليونان والرومان، فكانت تقابل العصر الذهبي للكتابة والتسجيل عندهم ونال مصر الكثير من كتابات مؤرخيهم ورحلاتهم، فكتب هؤلاء عن مصر في أسوأ عهودها وكانت عبادة الحيوان في مصر من أكثر ما جذب اهتمامهم لغرايتها بالنسبة لهم ولشعوبهم، فسجلوا كثيرا من تفاصيلها بسخرية لاذعة وتهكم مرير (٥٨) .

من هنا جاءت تلك المعلومات والأفكار القائمة عن العبادات الحيوانية في مصر مثل عبادة العجل « ايس » في منف ، والقطعة « باست » في بوباسطة (بالقرب من الزقازيق) والتيس في منديس (تل الربع حاليا بالقرب من سمود) والكبش في طيبة . إلى آخر تلك العبادات الحيوانية التي افاض فيها مؤرخو الاغريق والرومان وذكر بعضهم صورا صارخة منها . فقد روى بلوتارك الذي عاش في القرن الأول الميلادي اخبار مجزرة وقعت بين أهالي مقاطعة اسيوط وأهالي مقاطعة البهنسا (بالمنيا)، وسبب ذلك أن أهالي مقاطعة اسيوط الذين كانوا يقدسون الكلب أكلوا السمكة التي كانت تقدر في البهنسا ، فانتقم أهالي البهنسا لمعبودتهم بأن أكلوا كلابا، فاشتعلت المعركة بين المقاطعتين إلى أن تدخل الرومان وفصلوا بين المتحاربين .

هذه القصة ان دلت على شيء فانما تدل على أن المصريين في عصور محنتهم

قد ألغوا عقولهم تماما وأنستهم الضربات والشدائد بما زرعت فيهم من خوف وقلق— أنستهم ما أنتجته عقول أجدادهم من حضارة راقية كانت مثار إعجاب المؤرخين الاغريق والرومان أنفسهم الذين ضربوا المثل بالمصريين في الحكمة (٢٩). وترددت هذه الصفة في الكتاب المقدس نفسه فقد جاء في سفر أعمال الرسل «ان موسى تهاب بكل حكمة المصريين» (أعمال الرسل ٧ : ٢٢).

ولسوء حظ المصريين أيضا أن العالم ظل قرونا طويلة بعد انتهاء التاريخ الفرعوني يستقى معلوماته عن مصر الفرعونية وحضارتها من كتابات المؤرخين الاغريق والرومان، بسبب نسيان المرجع الأساسي لتلك الحضارة وهو الكتابة المصرية القديمة وخاصة الكتابة الهيروغليفية. ومن هنا استمرت تلك المعلومات القائمة تنتقل من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل، حتى قدر للكتابة الهيروغليفية أن تكشف عن أسرارها في مطلع القرن التاسع عشر على يد شامبليون. وبدأت حضارة مصر الفرعونية تكشف نقابها وتظهر وجهها الحقيقي للعالم. ولكن بطبيعة الحال ليس من السهل على فترة قصيرة لا تزيد على قرن ونصف (منذ أن حلت رموز الكتابة الهيروغليفية)، أن تزيل ما ترسب في عقل الانسانية طوال أكثر من خمسة وعشرين قرنا. إذ ما زالت تسود بين الناس تلك العصور المشوهة لعبادة المصريين للعجل والقطعة والتيس وغيرها، وما زالت هذه الصور تتجبر عند البعض عنوان العقائد المصرية بل الحضارة المصرية القديمة بأكملها.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن بطبيعة الحال هو : إذا لم يكن المصريون في عصور ازدهار حضارتهم قد عبدوا الحيوان والطيور بنفس الأسلوب المبتذل الذي عبدوها به في عصور اضمحلالهم، فماذا كانت أشكال هذه العبادات في تلك العصور الزاهرة؟ ثم كيف تمخضت العبادات المصرية المبكرة ذات المظهر

البدائي، عن الأفكار المعنوية الراقية التي أدت إلى عقيدة التوحيد، وهي قمة الرقي
الفكري الديني؟

للإجابة على هذه الأسئلة سنتناول بالدراسة النقاط التالية :

أولاً - نشأة عبادة الكائنات في مصر

عرف الإنسان الأول في مصر - شأن الإنسان في العصور الأولى - الوانا
من الحيوان والطيور ، فيخاف بعضها وأحب الآخر فكان ذلك منشأ العقيدة ،
لأن عقيدة المرء تقوم على عاطفتين هما الحب والخوف . فأما ما خافه فقد ابتعد
عنه وحاول أن ينجده عن نفسه عن شره وآذاه ، وخيل إلى نفسه أنه يستطيع أن
يسترضيه بألوان الطعام والشراب ، ولعل ذلك أن يكون منشأ عادة تقديم
القرابين ، فهي إنما نشأت عن الخوف أكثر مما نشأت عن الحب . وهكذا
نشأت عبادة الأنواع المفترسة من الحيوانات مثل التمساح والأسد واللبؤة
والذئب .

وأما ما أحبه الإنسان من حيوان وطيور فقد أقبل عليه وقدس فيه ما يقدمه
له من نفع وخير ، فقدس في البقرة خصوبة الانتاج وما توفره له من طعام
وشراب له ولأطفاله ، وقدس في الثور القوة المخارقة والخصب الجنسي .

كانت تلك هي أذن دوافع تقديس المصري الأول لكائنات البيئة التي تضره
أو التي تنفعه بطريقة مباشرة . أما تلك الأنواع من الكائنات التي لم تكن
ذات ضرر أو نفع مباشر له فقد قدس بعضها بدافع الإعجاب ، كالصقر فهو

قد رأى ذلك الطير ذى قدرة خارقة على التحليق في اجواز الفضاء مملا يستطيعه
أى طائر آخر ، نقدر فيه السمو والارتفاع. وربما اقترن ذلك الاعجاب بالحب
أحيانا، عندما كان يرى ذلك الطائر ينقض من أعلى ليختطف الحيات والافاعي
التي تضره وتؤذيه .

واعجب المصرى الأول أيضا بطائر أبى منجل (وهو طائر شبيه بابى
قردان) عندما رآه يسير بخطى رزينة متزنة باحثا بمنقارة في الارض عن رزقه،
فقدس فيه تلك الرزانة وذلك الدأب على البحث .

وغير تلك الانواع من الحيوانات والطيور ، هناك صفوف أخرى
من الحيوانات كانت في اصلها ضارة بالانسان مؤذية له ، ولكن المصرى نسب
إليها صفات خيرة واصبحت تلعب دورا كبيرا في عقائده الدينية ، ومثال ذلك
حيوان ابن آوى والافاعي . فقد عبد المصرى ابن آوى على أنه اله الموتى
(تم اله التحنيط فيما بعد). وهى صفة مناقضة تماما لطبيعة هذا الحيوان الذى اعتاد
نبش المقابر ونهش جثث الموتى. ويبدو أن المصرى الأول قدم لهذا الحيوان الطعام
لعرفه عن نبش المقابر ، ومن ثم نشأت فكرة تقديسه وتقديم القربان له بل
واتخاذها لها للموتى تمشيا مع هذا التقديس . وقد لعب هذا الحيوان الذى
يعرف باسم «انوب» أو «انبو» (حرفها اليونانى إلى انوبيس Anubis) (٦٠)
لعب دورا كبيرا في الديانة المصرية فيما بعد وطوال العصور التاريخية ، بسبب
ارتباطه بالعقائد الجنائزية ذات الأهمية الاولى عند المصرى القديم .

أما الافاعي فرغم أنها كانت من أشد الكائنات خطرا في عقائد المصريين،
لدرجة انهم اعتقدوا فيما بعد عندما سادت بينهم عبادة الشمس ان أعداء اله
الشمس ثعبان ضخمة يعترض طريق زورقه السماوي ، بالرغم من ذلك فقد

اتخذوا من الثعابين والافاعي آلهة للحماية، ومثلوها على جبين اله الشمس نفسه
وهي تنفث السم في وجه أعدائه كما مثلوها على جبين الملوك لنفس الغرض
وبهذا جمع المصريون بين النقيضين. وربما يرجع ذلك إلى فكرة خداع النفس
عن الشر كما فعلوا مع ابن آوى، أو لأنهم أدركوا أن أجسام الافاعي تحتوى
على النقيضين، أى على السم وعلى الترياق .

هكذا نشأت العقائد في مصر شأنها شأن بلاد العالم الاخرى، بسيطة ساذجة
تلائم في طابعها الحسى الملموس مع عقلية الانسان البدائي ..

وقد تميزت العقائد في مصر أيضا بانها كانت نابعة من ظروف البيئة
مستمدة منها، ليس من ظروف البيئة العامة التى تسود مصر كلها فقط ، بل من
البيئة المحلية نفسها. فاختلفت المعبودات التى قدستها القبائل التى سكنت البلاد في
عصور ما قبل التاريخ باختلاف البيئات التى استقرت فيها هذه القبائل، إذ تميزت
كل منطقة بمعبود خاص يبدو أنه كان فى الأصل الكائن الغالب فى البيئة أو الكائن
ذو التأثير الكبير فى سكانها، فمثلا نرى التمساح يعبد فى المناطق التى تكثر فيها الجزر
أو البحيرات، حيث يكثُر وجود هذا الحيوان، فعبد مثلا فى منطقة دندره عند
ثنية قنا حيث ينحنى النيل ويتخلف عن انحنائه عدة جزر لا شك كان عددها
فى تلك العصور البعيدة أكثر من اليوم ، كما عبد فى منطقة الفيوم حيث توجد
بحيرة قارون العذبة وما يتصل بها من بحيرات صغيرة تتناثر بها الجزر التى تأوى
إليها التماسيح (وقد جفت هذه البحيرات وانكشفت بحيرة قارون وازدادت
ملوحة مياهها خلال العصور التالية نتيجة للبحر ولعدم وجود مخرج لها تنصرف
منه مياهها) .

كما عبدت الثعابين والافاعي فى المناطق التى تكثر فيها هذه الحيوانات
وخاصة مناطق التلال القريبة من الوادى، ومثال ذلك منطقة قاقا الكبير المواجهة

لبلدة أبو تيسج جنوب اسيوط والمناطق المواجهة لها في غربي النيل . وعبدت الثعابين والافاعي أيضا في مناطق الدلتا المليئة بالمستنقعات مثل منطقة بوتو القديمة (حول دسوق الحالية) وهي من أقدم مراكز عبادة أفعى الكوبرا . وعبدت الصقور في المناطق التي تتصل عند الوديان أو الطرق الصحراوية بوادي النيل، مثل منطقة ادفو حيث ينتهي وادي عباد ومنطقة قفط حيث ينتهي وادي الحمامات، ومنطقة الحيدة القريبة من الفشن حيث تصب الوديان القادمة من منطقة الزعفرانة على البحر الأحمر . وكذلك المناطق الواقعة في أقصى شرق الدلتا أو في أقصى غربها المتاخمة للصحراء، مثل منطقة أوسيم جنوب غرب الدلتا وبالقرب من الخطاطبة، ومثل المنطقة الممتدة من دمنهور نحو الصحراء ، وفي أقصى شرق الدلتا عند بلدة صفط الحنة القريبة من فاقوس .

أما البقرة والثور فقد عبدا في المناطق الزراعية وخاصة بين ذراعى النيل في الدلتا، وكذلك عبد الذئب وابن آوى في المناطق المتاخمة للصحراء وفي المناطق شبه الجبلية مثل تلال اسيوط .

وفيما عدا الحيوانات والطيور عبدت كائنات أخرى من البيئة مثل الاشجار وأهمها شجرة الجميز وهي الشجرة الغالبة في البيئة المصرية .

على أنه من المناسب القول بأن اتفاق العبادات مع طبيعة البيئة لم يكن قاعدة بسبب المطامع السياسية ، فقد كانت القبائل القوية تغزو مناطق القبائل الضعيفة وتضمها تحت لوأها وتفرض عليها عبادة آلهة لا تتفق مع طبيعة المنطقة التي عبدت فيها .

ومع الاتجاه العام نحو التجمع والتكتل الذي تفرضه طبيعة البيئة المصرية من

ناحية، وبتأثير المطامع السياسية من ناحية أخرى، إتحدت مجموعات القبائل وكونت مقاطعات بلغ عددها حوالي ٢٠ مقاطعة، عشرون منها في الوجه البحري واثنان وعشرون في الوجه القبلي، ولا شك أن معبود أقوى القبائل أصبح معبود المقاطعة كلها اتخذ شارة للمقاطعة. وقد حافظت التقاليد على بقاء شارات المقاطعات بعد ذلك رغم اتحاد البلاد تحت حكم فرعون واحد وانتهاء تقسيمها تقسيما فعلياً إلى مقاطعات. بل بقيت شارات المقاطعات ترسم على الآثار المصرية حتى أواخر العصر الفرعوني، بل وأيضاً حتى العصر البطلمي. وقد تحولت أشكال هذه الشارات بمرور الوقت، ففقدت الشارة شكلها الأصلي التي تمثل المعبود القديم للمقاطعة. ورغم ذلك ظل المصريون يرسمون أمام الشارة شكل اناء كان لاشك الاناء الذي يقدم فيه القرбан من طعام وشراب إلى المعبود الأصلي للمقاطعة (٦٠)

وهذا المثال يوضح مدى تمسك المصريين بالتقاليد القديمة وحرصهم على مظهريتها رغم اختفاء حتميتها وجوهرها، وقد لعب الحرص على هذه المظهرية دوراً كبيراً في الخلط بين العقائد المصرية فيما ظهر عليها من غرابة وتناقض نتيجة الإبقاء على القديم إلى جانب الجديد.

وعندما تقدم المصري في الحضارة وارتقى بفكره وأراد أن يعبر عن الإله بالشكل الانساني وهو أرقى من الشكل الحيواني، لم يستطع أن يتخلص من الشكل الحيواني للالهة لارتباط هذه الأشكال بالتقاليد القديمة، ولتمسك أهالي كل منطقة أو مقاطعة بمعبودهم المحلي القديم. فحافظ المصري على شكل الحيوان في أكثر أجزاء الجسم تمييزاً له وهو الرأس. ونشأت بذلك أشكال عديدة من الالهة بأجساد انسانية ورؤس حيوانية (٦١) وبهذا استطاع المصريون التوفيق

بين التقاليد التي تتمسك بالأشكال الحيوانية للالهة ، ولا سيما انها اقرب إلى الزارع والرجل العادي البسيط لا تباطها بحياته وبيئته، وبين الأفكار الأرقى التي اخذت تنجبه إلى الشكل الانساني في تصوير الالهة . وبذلك حافظوا من ناحية أخرى على مظهرية القديم داخل اطار الاتجاهات الفكرية الأرقى .

وقد دفع الاتجاه نحو التجمع أيضا إلى تجميع الهة المقاطعات أو المناطق المختلفة على شكل اسرات صغيرة . وكان ذلك منشأ ظاهرة الثالوث الذي يميز العبادات المصرية . وربما يعبر ذلك عن خضوع الالهة الصغيرة للالهة الكبيرة بطريقة سلمية تسودها روح التوافق التي تميز البيئة الطبيعية المصرية (والتي تتمثل في توافق أوقات الفيضان وحرارة الشمس وسقوط المطر وتوافق تيار النيل مع تيارات الرياح وغير ذلك كما ذكرنا فيما سبق راجع ص ١١٦ وما بعدها) كما تميز حياة الناس في مصر (وتتمثل في قوة الروابط بين أفراد الأسرة المصرية كما ثبت ذلك تماثيل ورسوم الأسرة المصرية طوال العصر الفرعوني) . ولذلك نجد التكوين الغالب لثالوث الالهة المصرية يتألف من أب وأم وابن على هيئة أسرة صغيرة متوافقة مترابطة .

غير أنه رغم غلبة الشكل الحيواني على أشكال الآلهة المصرية في فجر التاريخ، فقد ظهرت بعض الآلهة بأشكال آدمية ولو أن بعضها يرجع لعصر متأخر نسبيا عن عصر ظهور الآلهة الحيوانية الشكل، ومثال ذلك الاله «مين» في اخميم وقفت، والاله «عند جق» في شمال شرق الدلتا وقد حل محله الاله اوزير بالهيئة البشرية أيضا في عصر متأخر نسبيا. والاله اتوم في عين شمس (وهو الشكل الادمي لاله الشمس) . (٦٢) غير أن الظاهرة الملفتة للنظر أن هذه الالهة الثلاثة ترتبط بالظواهر الكونية، فالاله اتوم ارتبط بعبادة الشمس، والاله اوزير ارتبط بعبادة النيل والاله «مين» ارتبط بعبادة العواصف والعواصف ثم بالقمر. وربما يعزى تمثيل هذه الالهة بالشكل الادمي إلى أن الظواهر الكونية دفعت بفكر الانسان المصري إلى مستوى أرقى من مستوى عبادة الالهة الحيوانية .

وكما ارتقى المصريون في مضمار الحضارة ، كما حاول المثقفون وأصحاب الفكر منهم وكهانهم المستنيرون تبرير عبادة الآلهة الحيوانية بتبريرات تتلاءم مع الفكر الأرقى . وسوف نرى كيف توصلوا إلى ذلك بالمقارنة والتشبيه بين طبائع الحيوانات التي تمثلها هذه الآلهة ، وبين صفات اله كوني أكثر رقىا . وذلك حتى يلائموا بين ما تفرضه التقاليد من الإبقاء على الآلهة الحيوانية القديمة ، أى الحفاظ على مظهرية العبادة القديمة من ناحية (وخاصة أنها تتلاءم مع ما ينشده العامة من الناس في آلهتهم من طبيعة حسنية ملموسة) وبين ما يتطلبه الرقى الفكرى الذى أخذ يسود بين المثقفين وأصحاب الفكر مع رقى الحضارة المصرية في العصور التاريخية من ناحية أخرى .

ومهما يكن من أمر العبادات الحيوانية في مصر وارتباطها بالقديم وتمسك عامة الناس بها ، فإن المتتبع لبواطن الأمور يلاحظ أن الطبقة المثقفة وأصحاب الفكر في مصر كان لهم موقف معين من هذه الآلهة يتمثل فيما يلي :

أولا : أنهم لم يقدسوا حيوانا لذاته وإنما رمزوا به لصفة من صفات اله أكبر أو اله خفى ، والدليل على ذلك أنهم لم يقدسوا الحيوانات بأسمائها الحيوانية ، بل بأسماء ربانية . فلم يقدسوا الصقر باسمه الحيوانى « بيك » ولكن باسم ربانى هو « حور » ، ولم يقدسوا البقرة باسمها الحيوانى « أجت » وإنما باسم ربانى هو « حتحور » (هاتور) . وكذلك التمساح لم يقدسوه باسمه الحيوانى وهو « مسح » ولكن باسم ربانى وهو « سبل » وأيضا الكبش قدسوه باسم ربانى هو « خنوم » أو « آمون » وليس باسمه الحيوانى « با » (٦٣) .

وقد خطا المصريون في طريق ذلك الرقى الفكرى خطوات أبعد عندما تساموا بهذه الأسماء الربانية للآلهة الحيوانية وجعلوها رموزا لصفات أو مظاهر للاله الأكبر كما سندكر بعد .

ثانيا : ان اختيار المصريين لفرد من أفراد الحيوان لم يؤد إلى تقديس كل أفراد نوعه ، فلم يكن من بأس على منطقة تقديس الثور مثلا أن يُستخدم الثيران في الحقل والذبح ، وإنما هو مجرد حيوان منها يتخير الكهنة إذا توافرت فيه علامات تحددها لهم الدين ونواميسه . وقد ساد هذا الأسلوب في معاملة الالهة الحيوانية بين المصريين طوال عصور ازدهار حضارتهم . ولم ينقلب إلى الأسلوب البدائي الذي كان يقديس كافة أنواع الحيوان المؤله ويحرم ذبحه إلا في عصورهم المتأخرة ، عندما فسدت عقائدهم وهبط مستوى تفكيرهم بتأثير ما نزل بهم من شدايد ومحن نتيجة الاحتلال الأجنبي وانتشار العنصر الأجنبي في البلاد .

ثالثا : نلاحظ أنه ما من معبد من المعابد المصرية الكبيرة الباقية مما خلفته العصور الممتدة من الدولة القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة على أقل تقدير أى خلال ما يقرب من ألفى عام قد تضمن مكانا معدا لحيوان . وذلك مما يعنى أن مزار الحيوان المختار إذا وجد لم يكن مقرا لعبادة فعلية على الإطلاق ، ولم تنتشر المزارات الخاصة بالحيوانات في المعابد مثل المزار المشهور للعجل ابيس في منف إلا في العصور المتأخرة وفي عصور ضعف واضمحلال الحضارة الفرعونية كما قلنا .

ثانيا : دور الالهة الكونية في الفكر الدينى المصرى

تمثل عبادة الالهة الكونية مثل آلهة السماء والشمس والقمر والنيل والأرض الخصبة ، مرحلة تطور هامة في الفكر الدينى المصرى ، فقد نقلت العبادات المصرية من مرحلة « التعدد » وهي المرحلة البدائية التى سادت فيها عبادة الالهة الحيوانية

المتعددة كآلهة رئيسية في مختلف المناطق ، وسارت بها نحو التمهيد لمرحلة « الترجيح » ، ومعناها ترجيح أو سيادة عبادة عدد قليل من الآلهة العظمى واعتبارها أعظم الآلهة ، ولكن دون أن يضئ ذلك الغاء الآلهة الحيوانية أو المحلية التي تأخذ في الاتحاد مع هذه الآلهة في أول الأمر ثم الاندماج فيها . وإذا سار هذا التطور نحو الارتقاء فإنه يؤدي إلى ثالث مراحل تطور الفكر الديني وأرقاها ، وهي مرحلة التوحيد أو الوجدانية فتسود عبادة اله واحد وتلغى جميع الأرباب الأخرى التي تعبد من دونه .

ويرجح الباحثون أن عبادة الآلهة الكونية ظهرت في مصر في وقت مبكر ، ولكنها كانت في شكل ساذج دفعت إليه عاطفتا الخوف والحب التي كانت منشأ الديانات والعقائد . فكان تردد المصري بين الخوف من المطر والرغبة في استجلابه دافعا لتقديس السماء ، وكان الخوف من الفيضان والرغبة في استجلاب نفعه دافعا لتقديس النيل . وهكذا كان الشأن مع الشمس والقمر وغيرهما . وبذلك نشأت العقائد الكونية في مصر بنفس طريقة نشأة العبادات الحيوانية ، ولكن العقائد الكونية سارت بالنسبة الدينية المصرية في طريق التطور والارتقاء بحكم هيمنتها على مناطق شاسعة من البلاد وشعور المصري بأثرها في كافة أرجاء الوادي ، ولأن فهمها وإدراك كنهها يحتاج إلى تأمل وإعمال فكري . ولهذا يرجح الباحثون أن الرقي الفكري الذي صاحب العبادات الكونية في مصر لم يبدأ إلا بعد توحيد القطرين على يد مينا .

ولقد لعبت الظواهر الكونية الثلاثة البارزة في مصر وهي الشمس والسماء والنيل ، دوراً رئيسياً في العبادات الكونية المصرية ، وكان لها فضل كبير في احتواء الآلهة الحيوانية وادماجها في آياتها . فمثلاً أدمجت عبادة البقرة في عبادة السماء ربما على أساس ما لاحظته المصريون من تشابه بين الاثنين ، فالسماء تسقط

مطرا هو كالغيث للأرض ، والبقرة تدر لبنا هو كالغيث للبشر . والسماء تحيط
بأركان العالم الأربعة فيبدو كأن لها قوائم أربعة ترتكز عليها كقوائم البقرة
الأربعة (ارجلها) وهكذا .

وقد عبر المصريون عن ذلك التشابه بترصيع جسم البقرة بأشكال النجوم ،
كما عبروا عن الجمع بين السماء والبقرة بتمثيل إلهة السماء برأس بقرة وجسم
امرأة تتناثر فيها أشكال النجوم .

وبالنسبة للنيل فيبدو أن المصريين أدمجوا عبادته في عبادة الثور (أو
العجل) لما بينهما من تشابه ، فالنيل يخصص الأرض والثور يخصص الأبقار ، ولهذا
جمعوا بين اسم اله النيل (أوزير) وبين اسم الثور أو العجل (حابي) في كلمة
واحدة هي (أوزير حابي) ، وقد حور الاغريق هذه الكلمة إلى « سيراييس »
وأطلقوا على العجل وحده « ايبس » (وهناك تفسير آخر لكلمة أوزير حابي
هو اسم العجل الميت على أساس أن أوزير هو اله الموتى ، ولكن لا يمنع ذلك
من ملاحظة الجمع بين العجل وبين أوزير بصفته اله النيل) .

ورغم ما للنيل من تأثير كبير في الحياة في البلاد ورغم امتداده من أقصى
الجنوب إلى الشمال ، فإنه لم يلعب في العقائد المصرية ، الدور الكبير الذي لعبته
الشمس . ويبدو أن السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة النيل كظاهرة أرضية
محسوسة ، فضلا عن ارتباط النيل بعبادة أوزير واتخاذ أوزير إلها للعالم السفلي
أو عالم الآخرة ، الذي تصوره المصريون وقد امتد فيه نهر تحت الأرض يشبه
امتداد النيل فوق الأرض . كل هذه العوامل يبدو أنها قد حدت من تطور
عبادة النيل كاله عالمي تتجلى صفاته في الكائنات الأرضية بينما سار اله الشمس
قدما في هذا الاتجاه .

وكانت مدينة عين شمس (ويسمىها المصريون « اون » بمعنى البرج) أو مدينة هليوبوليس كما عرفها اليونان (Helio-polis ومعناها مدينة الشمس) مقرا لعبادة اله الشمس منذ أقدم العصور . وقد اشتغل كهانها برصد الشمس والنجوم ولذلك حمل رئيسهم لقب كبير الراصدين (أو كبير الناظرين) ، ويرجع إليهم الفضل في اختراع التقويم الشمسي بتقسيم السنة إلى ٣٦٥ يوما . وكان ذلك من أهم الكشف الحضارية في تاريخ الانسانية ، وقد انفردت مصر باستخدام التقويم الشمسي لأن الشعوب الأخرى في الشرق الأدنى القديم كانت تتبع التقويم القمري الذي تضطرب فيه مواعيد الفصول ، وقد ورث العالم هذه المآثرة الحضارية عن مصر كما هو معروف :

وإلى كهنة هليوبوليس يرجع الفضل في الارتقاء بالفكر الدينى المصرى والتطور به نحو الترجيح ثم التوحيد . وقد بدأوا بفلسفون الدين فوضعوا أول نظرية في تفسير خلق الكون ، وسار على منوالهم كهنة الالهة الرئيسية الأخرى في البلاد ، وهم كهنة الاله بتاح وكهنة الاله تحوت (أو آمون فيما بعد) . ولهذا نجد ثلاثة مذاهب أو نظريات رئيسية في مصر عن خلق الكون (*) هى :

(*) يطابق بعض الباحثين على نظريات خلق الكون هذه كلمة « مذاهب » (سايه حسن فى تاريخ الحضارة المصرية ص ٢١٠) بينما يسميها آخرون « أساطير » (عبد المنعم أبو بكر فى الموسوعة المصرية ، ص ٩١ - ٩٢) . غير أنها فى الواقع تعتبر نوعا من « التأملات » أو « النظرات » ، ولذلك فإن تسميتها « نظريات » (نجيب ميخائيل ؛ مصر والشرق الأدنى القديم ج ٤ ص ١٥٧) أكبر انطباقا على حقيقتها من التسميات الأخرى .

أ - نظرية عين شمس : (أو نظرية التاسوع)

تغلب على هذه النظرية الصفة الإنسانية المأموسة فقد تصور كهنة عين شمس أن العالم أصله محيط مائي سموه «نون» ، وقد ظهر فيه إله الشمس رع . (أو آتوم وهو إله الشمس الغاربة وكان يمثل على هيئة رجل مسن يتو كماً على عصا) فوق تل من صنع هذا الإله . ويبدو أن كهنة الشمس حاولوا تقريب خلق الماء والهواء إلى أذهان عامة الناس ، فقالوا إن إله الشمس «رع» عطس فأوجد إله الهواء (شو) وإلهة الندى أو الرطوبة (تفتوت) ، وهذان الإلهان أنجبا بدورهما إله الأرض (جب) وإلهة السماء (نوت) . وقد رزق هذان الإلهان أربعة آلهة هم أوزير وإيزيس وست و نفتيس . وهؤلاء يمثلون الرعيان الأول الذي جمع بين الألوهية والبشرية وبدأ بهم عمران السكون . ويطلق على هؤلاء الآلهة التسعة اسم « تاسوع عين شمس » . وقد فسرت النظرية ظهور الأرض والسماء بأن إله الهواء (شو) فصل بينهما (شكل ١٩) بعد أن تولد عن روحها في فترة اتصالها الأبناء الأربعة (المذكورين) . ويلاحظ أن المصريين سبقوا العالم بفكرة الفصل بين الأرض والسماء ، فقد رددتها فيما بعد أساطير الخلق العراقية القديمة (*) . فتقول الأساطير السومرية بأن الإله « انليل » رب العاصفة فصل بين السماء (آنو) والأرض (كي) . وفي الأساطير البابلية شطر الإله « مردوك » جسم « تيامات » إلى شطرين وكون منهما السماء

(*) أطلقنا عليها كلمة «أساطير» ولم نطابق عليها كلمة « نظريات » التي استخدمناها لما يلاحظها في مصر . لأن الأساطير العراقية لم تصل إلى مستوى « الآملات » الذي وصات إليه نظريات الخلق المصرية ، ويظهر ذلك بوضوح في نظرية منف كما سنذكر بعد .

والأرض (*) .

وقد ورد ما يشبه هذه الفكرة في الديانات السماوية ، فجاء في التوراة « فعمل الله الجلد وفصل به المياه التي تحت الجلد ، وكان كذلك ودعا الله الجلد سماء » (سفر التكوين ١ : ٦ - ٨) .

وفي القرآن الكريم « أَوَلَمْ يَرِ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا » (سورة الأنبياء آية ٣٠) . وبطبيعة الحال فإن الكتب السماوية لم تأخذ هذه الفكرة عن تلك الأساطير القديمة ولكنها استخدمت الأسلوب المنطقي المتسلسل في الخلق الذي يلائم عقول الناس حتى يسهل تفهم ما تغرسه فيهم الديانات السماوية من تعاليم وقيم ومبادئ .

ومما يرجح أن نظرية هليوبوليس بشكلها الراهن قد وضعت بعد توحيد

(*) جاء في اسطورة الخلق العرانية أن خالق الكون نتج عن زواج « ايسو » رب الماء العذب من « تيامات » ربة الماء المالح (ولعل ذلك يشير لاختلاط مياه الفرات العذبة بمياه الخليج العربي المالحة وهي الظاهرة الطبيعية البارزة في بيته جنوب العراق حيث نشأت هذه الاسطورة) ، وان هذا الزواج أثمر عددا من الأبناء بينهم الاله « انكى » رب الحكمة ، وأن « ايسو » غضب من أبنته فدبر قتالهم . ولكن « انكى » قتل أباه ايسو ، فغضبت الأم تيامات لقتل زوجها وتامرت مع اله شرير يدعى « كنجو » ودبرت معه قتل أبنائها وأحفادها . واتكن زعيمهم « مردوك » رب العاصفة أسرع بقتل تيامات جدته وشرها شطرين جعل الشطر العلوي السماء والشطر السفلي الأرض ، ثم خالق بقيه الظواهر الطبيعية . أما الانسان فقد خلقه من دماء كنجو الشرير بعد قتله (٦٤) . وهكذا تعبر اسطورة الخلق العرانية عن الصراع والتنافس بين الالهة الطبيعة وهو يعكس التناقض والتضاد بين مظاهر الطبيعة في العراق كما تبيننا (راجع ص ١١٩) .

مينا للبلاد ، وجود الاله أوزير بين التاسوع وربما كانت النظرية نفسها قديمة وان الاله أوزير أقبحم فيها بعد ذلك، إذ المعروف أن الاله أوزير لم يتغلغل في العتيدة الشمسية إلا في عصر متأخر نسبيا .

ونظرية عين شمس كما يبدو تحاول تفسير الظواهر الطبيعية البارزة في البيئة المصرية ووضعها في قالب ديني، فالقول بأن العالم كان محيطا مائيا، إنما يرمز لا انتشار مياه الفيضان فوق الأرض وغمر الحقول، وظهور التل يشير إلى ظهور قمم التلال الصغيرة عند انحسار المياه في بدء انخفاض الفيضان. ثم تتسلسل النظرية تسلسلا منطقيا مع تتابع خلق الكون وربما ترمز الآلهة الأربعة الأخيرة إلى النيل (أوزير) والأرض الخصبة (ايزيس) والصحراء أو الجفاف (ست) والأرض الهامشية (نفتيس) أى الأرض الواقعة بين الصحراء وبين الأرض الخصبة . ويبدو أن هذه الأفكار المقارنة ظلت تتردد بين كهنة عين شمس مدة طويلة بدليل أن المؤرخ بلوتارك دونها عنهم في القرن الأول الميلادي (٦٠) .

ومن الواضح أن نظرية هليوبوليس ولو أنها ارتقت بالفكر المصرى ومثلت جميع آلهة التاسوع بأشكال انسانية، كما وردت بها أفكار راقية ظهرت في الآيات السماوية مثل فكرة الفصل بين الارض والسماء ، إلا أنها لم تتخلص من الطابع الحسى الملموس ولم ترق إلى الأفكار المجردة . وهذا دليل على قدمها لأن كهنة الشمس قد بلغوا مستوى ارتقى من ذلك كثيرا في الفكر الدينى كما سنرى بعد..

ب - نظرية الأشمونين (أو نظرية الثامون) :

أصحاب هذه النظرية هم كهنة مدينة الاشمونين (بالقرب من المنيا) وقد استهدفوا منها غرضا سياسيا هو جعل السيادة لألهتهم على اله الشمس الذي

اشتد نفوذ كهنته . ويبدو أن كهنة آمون اله طبيعة عاصمة الامبراطورية في عصر الدولة الحديثة روجوا لهذه النظرية لأنها تضم إلههم آمون الذي يرجع في أصله إلى الأشمونين ، حتى يؤكّدوا سلطان إلههم على رع اله هليوبوليس وبالتالي يؤكّدوا سلطانهم على كهنته .

والنظرية تعبر أيضا عن مظاهر الطبيعة المصرية شأن نظرية هليوبوليس ، وتتفق معها في أن العالم كان محيطا مائيا اسمه (نون) أيضا ، وكان أول من برز من هذا المحيط تل كان بمثابة بدء العالم . وفوق هذا التل ظهرت المعالم الأولى للحياة ، إذ سكنت فيه الضفادع والثعابين ويلاحظ أنها من الكائنات التي تتفق مع ما يغمر مثل هذا المكان من ظلام ورطوبة . وقد سميت هذه الكائنات بأسماء استمدت من طبيعة هذا المكان وهي الظلام المطبق (٦٦) (كيك) والفضاء اللانهائي (حح) الذي غمره الظلام وغشاه فما تكاد عين الحياة النائمة تنفتح على شيء فيه . فاذا رآه الآله ترفرف فوق هذه العناصر ممثلة في الهواء (آمون) ، فلا تكاد تلمس هذه العناصر حتى تأخذ الحياة تتألب لتستيقظ ولعل هذه الفكرة شبيهة بما ورد في التوراة بشأن خلق العالم . « وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه وقال الله ليكون نور فكان نور » (سفر التكوين ١ : ٢ - ٣) .

وكانت لهذه العناصر الأربعة ، أربعة إثاث يتكون من مجموعها ثمانية عناصر (وكلمة الاشمونيين العربية مشتقة من الكلمة القبطية شمون وهي بدورها مشتقة من الكلمة المصرية القديمة « خمون » أو « خمنو » بمعنى ثمانية) . وكان هناك شيء آخر فوق هذا التل الطبيعي يتناسب مع طبيعة هذا العالم الطيني المجذب . هذا الشيء هو بيضة طائر خرج منها الطائر أبو منجل (رمز الآله تحوت اله

الاشمونين أو طائر آخر على شكل أوزة كان رمزا للاله آمون تبعا لاختلاف رواية هذه النظرية). وبخروج هذا الطائر استحال الظلام الدامس إلى نهار واضح فكانت الشمس التي انبعث منها الضوء الأول، وكان صوت الطائر هو الصوت الأول الذي دوى في هذا الفضاء العريض فدبت الحياة على الأرض .

واضح من هذه النظرية أنها جعلت اله الشمس (رع) تاليا في الخلق لآمون (لهواء) أو من خلقه لكي تمشي النظرية مع غرض كهنة آمون في اظهار تفوق آمون على رع أو بعبارة أدق تفوق كهنة طيبة على كهنة هليوبوليس كما قلنا.

وقد اكتسب ثامون الاشمونين أهمية كبيرة في عصر الامبراطورية بسبب ارتفاع شأن الاله آمون واتخاذة إلها رسميا للامبراطورية، لدرجة أنه في العصور التالية ساد الاعتقاد بأن طيبة هي موطن الثامون وليست الاشمونين (٦٧).

ومن هذا يتضح كيف أن نظريات الخلق كانت إلى جانب تعبيرها عن مظاهر الطبيعة المصرية كانت تعبر عن المطامع والأهواء السياسية .

نظرية منف :

تصور هذه النظرية الاله بتاح إله مدينة منف على أنه الخالق الأول الذي أوجد كل شيء ، والواقع أن الفكر الديني المصري بلغ القمة في هذه النظرية إذ تحرر من المحسوسات التي تغلب على نظريتي هليوبوليس والاشمونين، وانطلق نحو الفكر المجرد. وربما استهدف كهنة منف من هذه النظرية هدفا سياسيا أيضا هو اظهار تفوق بتاح إله منف على آلهة مصر الرئيسية الأخرى وخاصة إله الشمس . غير أن النظرية تعبر إلى جانب ذلك عن ظواهر طبيعية وأحداث تاريخية . فقد جعل كهنة بتاح الههم على رأس تاسوع هليوبوليس ثم أضفوا

على عملية الخلق طابعا معنويا مجردا أرقى من الطابع المادى المحسوس الذى ميز نظرية هليوبوليس، بأن قالوا أن الاله بتاح أوجد نفسه بنفسه ثم خلق التل الأرضى الذى ظهر من المحيط المائى (نون) وأن الاله أتوم (راس تاسوع هليوبوليس والصورة البشرية لآله الشمس رع) ، يمثل قلب ولسان بتاح، ويرمز لها (للقلب واللسان) الاله حور (الصورة الحيوانية لآله الشمس رع ورمز المملك والسلطان) والاله تموت (٦٨) (الاله الاشمونين ورمز العلم والمعرفة) .

وكان المصريون عندما يذكرون كلمة « القلب » يقصدون بها « العقل » (٦٩) فطبقا لهذه النظرية كان العقل واللسان أى الفكر والكلمة ، كانا سبيل الاله بتاح إلى خلق الوجود. فالفكرة تدبرها عقل بتاح فأصدرها لسانه على هيئة كلمة فكان الخلق . وقد جعلت هذه النظرية من الاله الرئيسى فى مصر وهو الاله أتوم آله عين شمس من خلق الاله بتاح . وبذلك استهدف كهنة منف من هذه النظرية أيضا هدفا سياسيا هو اظهار تفوق إلههم على إله منافسيهم كهنة عين شمس . وأكدوا هذا التفوق على الآلهة الأخرى عندما جعلوا من الاله حور والاله تموت رموزا للقلب واللسان .

ولاشك أن اظاهرة البارزة فى هذه النظرية أنها لم تسلك سبيلا ماديا للخلق مثل نظرية هليوبوليس التى نقلت عنها ، بل اتجهت اتجاهها معنويا مجردا فى ارجاع الخلق للفكر والكلمة . وقد أصبح بتاح بهذه الصفة إلها للفنانين والصناع ، فكان كبير كهنة بتاح يحمل لقب « كبير الفنانين » ، فهناك تشابه بين اسلوب بتاح فى خلق العالم وبين اسلوب الفنان فى اخراج العمل الفنى ، ذلك أن العمل الفنى ليس إلا نتاجا فكريا وخلقيا تشكيليا . ولعل ذلك من أسباب تلك النهضة الفنية الكبيرة التى شهدتها منف فى عصر الدولة القديمة إذ

كان فناؤها يعتبرون أن كل عمل فنى ينتجونه إنما هو من وحي بتاح إله الخلق الفنى .

ولقد ترجمت هذه النظرية أيضا عن أحداث تاريخية هي انشاء منف عاصمة مصر الموحدة ، وما تبع ذلك من نشأة حضارة عصر الأسرات ، بما اشتملت عليه من نظم حكومية وعقائد ومنشآت وأعمال فنية راقية . فان ما قام به الفرعون « منسا (مينا) » من انشاء منف بتحويل أحد فروع مجرى النيل وتجهيف الأرض لإقامة العاصمة منف ، قد عبرت عنه النظرية بخلق بتاح للتل الأرضى من المياه (نون) ، كما أن ما قام به الفرعون من تخطيط وتنفيذ لمقومات الدولة المصرية المنظمة في العاصمة منف، كان نتيجة تفكير وتدبر (الفكر) وأوامر أصدرها للتنفيذ (النطق أو اللسان أو الكلمة) .

هكذا ظهرت في نظرية منف، الأفكار المعنوية المجردة في عصر مبكر من تاريخ البشر ، مما أثار دهشة الباحثين إذ اعتبروها نقلة فجائية بدون مراحل انتقال تدريجية من عالم آلهة الطبيعة إلى عصر الفكر الناضج . ولا شك أن أصحاب هذه النظرية قد تأثروا بما كان يسود حولهم في العاصمة منف من حكومة منظمة وحضارة راقية، فنسبوا هذا كله إلى عقل مبدع خلاق، وترجموا كل ذلك إلى تلك النظرية التي سبقت عصرها بكثير (٧٠) .

وقد جعل أهل منف الهمم فوق الأرباب كلها شأن الفرعون فوق الناس، فوصفوه بأنه « خلق الأرباب وأقامهم على مقدساتهم وشيّد لهم المزارات ، وشكل لهم التماثيل (التي يحلون فيها) من كل أنواع الخشب (كما تقول النصوص المصرية) ومن كل حجر كريم ومن الطمي ومن كل ما ينمو على سطح الأرض » (٧١) .

وعلى الرغم مما يبدو في نسبة خلق الآلهة الأخرى إلى بتاح من تقدم في العقيدة المادية ، إذ يظهر فيها الانتقال من مرحلة التعدد إلى مرحلة التوحيد (وهي المرحلة الثانية في تاريخ العقائد البدائية التي يسود فيها إله واحد على بقية الأرباب وتأخذ هذه الأرباب في الاندماج فيه تدريجياً) ، إلا أن ذلك التقدم يعتبر خطوة إلى الوراء بالنسبة للمستوى المعنوي المجرد الذي وصلت إليه عقيدة بتاح بنظرية الخلق بالكلمة . وهكذا اجتمع في عقيدة بتاح جانبان متناقضان ، جانب معنوي راقى ، وجانب مادي بدائي . وهذه الظاهرة المزدوجة تؤكد وجود عقيدتين أو على الأقل اتجاهين عقائديين في مصر الفرعونية ، اتجاه راق يسير تدريجياً نحو المعنوية والتجريد ويظهر أنه اتجاه أصحاب الفكر والمستنيرين وأفراد الطبقة المثقفة . واتجاه أدنى يتمسك بالتقاليد والمعبودات القديمة ويعمل إلى العقيدة المادية الملموسة وما يتصل بها من رموز ومظاهر حيوانية ، وربما يمثله كهنة المعبودات الحيوانية القديمة وأفراد الطبقات الدنيا . ويبدو أن هذا الاتجاه كان ذا قوة ضاغطة كبيرة ، وكان يمثل حركات المد والجزر في وجه الأفكار المعنوية الراقية . ولو قدر لعبادة بتاح أن تسير نحو الأمام في الاتجاه المعنوي المجرد ولم تتأثر أو تختلط بالعبادات المادية والحيوانية ، لربما قدر لهذه العقيدة أن تصل إلى مرحلة التوحيد في عصر مبكر . ولكن الجانب الآخر من عقيدة بتاح وهو الوجه المادي التجسدي أخر هذا التقدم كثيراً . ومما زاد في هذا التأخير أن بتاح أدخل في ثلاث يتكون منه وهو في شكل إنسان ، ومن زوجة هي الآلهة « سيخمت » التي تمثل على شكل لبوءة ، ومن ابن هو الإله نفر توم الذي يمثل على شكل زهرة . وربما رمز كهنة بتاح بهذا الثلاث إلى أنواع الكائنات الثلاثة وهي الإنسان (في شكل بتاح) والحيوان (في شكل الزوجة) والنبات (في شكل الابن) ، وبهذا هبطوا في سلم الرقي

الفكرى إلى أسفل بعد أن كانوا قد صعدوا عليه عدة درجات بنظريتهم عن الخلق بالكلمة !!

ولعل المقارنة مع ما ظهر لدى الشعوب الأخرى من أفكار شبيهة بأفكار منف وهى الخلق بالكلمة ، لعل هذه المقارنة تؤكد ذلك السبق الفكرى العجيب الذى بلغه المفكرون المصريون فى عصر مبكر من تاريخهم، بل من تاريخ العالم كله ، إذ لم تتردد هذه الفكرة عند فلاسفة اليونان إلا بعد ذلك بما لا يقل عن ألفى سنة (فى التعبير Logos) (٧٢) . وقد ظهر ما يشبهها فى الكتب المقدسة . فى العهد الجديد نقرأ « فى البدء كانت الكلمة وكانت الكلمة مع الله والكلمة هى الله » (انجيل يوحنا ١ : ١) . وفى القرآن الكريم « الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمرا فأنما يقول له كن فيكون » (سورة آل عمران آية ٤٧) . وترددت فى التوراة أيضا فى الاصحاح الأول من سفر التكوين إذ تطالعنا عبارة الخلق بالكلمة (القول) فى أول كل مقطع من مقاطع العبارات : « وقال الله ليكن نور فكان نور ... » ، « وقال الله ليكن جلد وقال الله لتجتمع المياه ... » (تكوين ١ : ٣ - ٢٤) .

ثالثا : دور الالهة الكونية فى ظهور فكرة الاله الواحد :

من العرض السابق لنظريات الخلق فى مصر الفرعونية نلاحظ أن نظريتي عين شمس ومنف تتفوقان على نظرية الاشمونين فى وضوح فكرة الخالق الواحد . وقد دعت نظرية عين شمس هذا الخالق « اتوم » ومعناه التام المتناهى . ودعته نظرية منف « بتاج » بمعنى « الناتج » (يلاحظ أن الكلمة مشتركة مع اللغة العربية) أو « المستهل » أو « احلاق » . وسارت المدرستان (عين شمس ومنف) قدما فى مرحلة الترجيح ، وتلاقفت فكرتاها فى المناداة باله أكبر للدولة

التي استقرت أمورها في عصر بداية الأمرات (تمشياً مع فكرة التجمع والتوحيد والمركزية التي تدفع إليها دائماً عوامل البيئة الطبيعية المصرية)، وترتب على التقائهما أن تحدثت نصوص الأهرام في الدولة القديمة عن إله وصفته بأنه «مطلق» «رب الأبد» «رب الجميع» وبأنه «إله عظيم لا يدرك اسمه...» (٧١).

غير أن هذه الدعوة السامية لم تتقدم أكثر من ذلك لأنها لم تصرف القوم عن بقية أربابهم وكل ما فعلته أنها دفعتهم إلى تبرير الجمع بين هذه الأرباب وبين القول بوجود الخالق الواحد والسيد الفرد، فوصف كهنة الشمس إلههم في نصوص الأهرام بأنه «يشرف على الأرباب وما من رب يشرف عليه» (٧٢). وفي هذه العبارة تظهر بوضوح ملامح مرحلة الترجيح، فبدأ الفكر المصري بدرك وجود إله سام يهيمن على العالم (وهو مصر فقط في تلك المرحلة). ويبدو أن أصحاب الفكر - ربما من مدرسة عين شمس بوجه خاص - حاولوا إيجاد حل لذلك التناقض الواضح بين هذا المستوى الراقى من الفكر، وبين عبادة الإله الحيوانية التي أصبحت من المقدسات لا ارتباطها بالقدم وبالتقاليد من ناحية، ولتمسك عامة الناس بها، وخصوصاً الزراع وكهنة الآلهة القديمة بها كإلهتهم الإقليمية الخاصة (آلهة المقاطعات في فجر التاريخ المصري)، من ناحية أخرى. وهداهم تفكيرهم إلى نوع من الملاءمة بين صفات الحيوانات التي تمثلها هذه الآلهة، وبين صفات الإله الأكبر وهو في عقيدة هؤلاء المفكرين إله الشمس. فأخذ هؤلاء فيلسفون الأمور للتوفيق بين عقيدتهم الراقية وبين هذه العقائد البدائية فالصقر بارتفاعه الشاهق في أجوار الفضاء إنما يمثل صفة من صفات الخالق وهو السمو والعلو والارتفاع، ويؤكده اسم الصقر في الهيروغليفية (الذي يكتب بشكل وجه إنسان وينطق حر أو حور) يؤكده هذا المعنى لأن الوجه

هو أعلى مكان في الجسم . وكلمة « حر » أو « حور » معناها العالي أو السامي . وجسد هؤلاء المفكرين فكرة الربط بين إله الشمس وبين الصقر ، في شكل قرص الشمس المجنح ، وأصبح اسمه « رع - حور » أو « رع - حور أختي » أي « رع - حور رب الأفق » (وكلمة أختي معناها الأفق) . وأصبح قرص الشمس المجنح بما يرمز إليه من سمو الإله وإشرافه على العالم ، أصبح يرمز إلى صفة الحماية وهي من صفات الإله الأكبر التي يسبغها على عباده ، ولذلك نجد شكل قرص الشمس المجنح ينقش على الأفريز العليسا لأبواب المعابد .

وأبو منجل ذلك الطائر الرزين الهادي الذي يبحث في الأرض ويطيل البحث فيها ، أنه بوقفته الهادئة الباحثة العاقلة إنما يفكر ، والتفكير يهدي إلى العلم والمعرفة . فالعلم والمعرفة والحكمة من صفات الإله الخالق ، إذن فليكن هذا الطائر رمزا لصفات العلم والمعرفة والحكمة في الإله الأكبر ، وليكن هو كاتب إله الشمس وبالتالي وزيره ونائبه . وبهذه الصنعة ربطوا بين هذا الطائر وبين القمر باعتبار أن القمر هو نائب الشمس وبديلها . وهكذا امتد الربط إلى تشبيه الطائر أبي منجل بالقمر واتخاذها للعلم والمعرفة ، وأطلقوا عليه اسم « تحوت » . (وهو أصل الاسم « توت » الذي يطلق على أول الشهور القبطية) .

بهذه الطريقة فلسف أصحاب الفكر العبادات الحيوانية إذ اعتبروا الصفة الأساسية في الحيوان المؤله ، إنما هي مظهر أو رمز لصفة واحدة من الصفات المتعددة في الإله الأكبر ، وبهذه الطريقة أدمجت هذه الآلهة في إله الشمس . وتمثل هذا الاندماج في إشراك اسم إله الشمس (رع) في أسمائهم . وقد أشرنا إلى مثال لذلك هو ادماج اسم حور (الصقر) في آله الشمس باسم

رع - حور . ومن الأمثلة الأخرى اسم الطائر أبو منجل الذى كان يدعى « تحوت » فأصبح اسمه « تحوت - رع » . والتمساح الذى كان يعبد باسم « سبك » صار اسمه « سبك - رع » والكبش الذى كان يعبد باسم « خنوم » صار اسمه « خنوم - رع » . وبذلك أصبحت هذه الآلهة الحيوانية صورا من الاله الأكبر رع وهذا معناه أن المفكرين من المصريين اعتبروا الإلوهية التى تجمع هذه الآلهة كلها إنما هى من جوهر واحد مركزه رع ولكن ذلك الاتحاد فى الجوهر لم يفقد كل إله كيانه الذاتى وعلى الأخص فى نظر اتباع هذه الآلهة، إذ ظلت الآلهة تبعد فى محاربيها الإقليمية بصفتها المحلية وذلك لا شك بدافع قوة التقاليد من ناحية، ثم بدافع التعصب السياسى من ناحية أخرى، حتى لا يفقد كهنة كل إله ما يتمتع به إلههم من النفوذ واقبال الناس عليه وما يدره ذلك عليهم من ألوان الرزق ومظاهر السلطان .

وفما بين حركة المد للفكر المعنوي المجرد وبين حركة الجزر من ناحية العبادات المادية البدائية، بدأنا نتلمس ظهور بصيص لفكرة الوحدانية . وكان هذا البصيص ضئيلا خافتا فى أول الأمر ، وقد رأينا بوادى لذلك فى تسمية إله الشمس « رب الجميع » . وهناك بوادى أخرى هى ظهور فكرة وحدة الخلق فنسب كهنة الشمس لإلههم فى عصر الدولة الوسطى خالق البشر (يقصدون مصر فقط بطبيعة الحال) فقد جاء فى أحد أناشيدهم الموجهة إلى إله آتوم (وهو الصورة الانسانية لإله الشمس كما قلنا) :

« لقد خلقت البشر جميعا ونوعت هيئاتهم ووهبت الحياة لهم .

وسار التطور فى طريقه فنسب للإله الأكبر صفات الإله الحق كالعادلة والرحمة واسداء المنن للبشر ففى أحد الأناشيد الواردة فى نصوص التوابيت من عصر الدولة الوسطى يقول الإله عن نفسه : -

« لقد خلقت أربعة أشياء عظيمة ، خلقت الرياح الأربع التي يستطيع أن يستنشقها كل انسان كزميله الذي يعيش في زمانه، هذا هو العمل الأول . و خلقت الفيضان العظيم وللفقير فيه حق مماثل لحق الرجل الغنى ، وهذا هو العمل الثانى . و خلقت كل رجل مثلي زميله ولم أمرهم بعمل السوء ولكن قلوبهم هي التي أفسدت ما قلت، وهذا هو العمل الثالث . وجعلت قلوبهم تفكر دائما في الغرب (الآخرة) حتى يقدموا القرايين للالهة وهذا هو العمل الرابع » (٧٣) .

نستطيع اذن من مقارنة هذه الاتجاهات أن نتلمس اتجاهها نحو معرفة الاله الواحد، ففي الانشودة الموجهة للاله آتوم يظهر بوضوح الاله كخالق للبشر جميعا (المقصود في هذه المرحلة المصريين فقط) وهي من الأركان الهامة في العقيدة الوجدانية، ونستطيع أن نكتبين في الانشودة الثانية الصفات المميزة للخالق الواحد وهي خالق البشر متساويين في فرص الحياة (الماء والهواء) ودون تمييز بينهم وغرس حب الخير في نفوسهم ثم الايحاء لهم بالتقوى وتركهم بعد ذلك كل لطبيعته الخيرة أو الشريرة ليحاسب عما جنته يداه .

وقد ظلت هذه الأفكار السامية ضعيفة فائرة تظهر حيننا وتختفي أحيانا بتأثير روح المحافظة الشديدة على التقاليد القديمة حتى جاءت الدفعة القوية في عصر الدولة الحديثة أى في عصر الامبراطورية .

رابعا : إتجاه الفكر الدينى المصرى نحو التوحيد في عصر الامبراطورية :

رأينا كيف سار التطور في العقائد في وادى النيل نحو ادماج الآلهة المحلية في إله الشمس وكيف عبر المصريون عن ذلك بالجمع بين اسم الاله المحلى واسم إله الشمس فالاله جنوم مثلا سمي جنوم رع والاله سبك سمي سبك رع وغير

ذالك سمات مرحلة الترجيح في تاريخ العقائد ، وكيف بدأت تظهر أفكار جديدة متقدمة تنسب لاله الشمس صفات متعددة للخالق ، أكثر معنوية وتجريدا من الصفات المادية التي كانت تسود آلهة الطبيعة الأخرى في مصر . وقد تم هذا التطور كله داخل مصر وفي نطاق حدودها . غير أنه بحلول عصر الدولة الحديثة بدأ توسع مصر الامبراطورية شمالا وجنوبا إلى أن امتد سلطان المصريين على الأقطار الآسيوية المجاورة واتسع فوق المناطق السودانية المتاخمة لمصر وتكونت أول امبراطورية ثابتة الأركان في التاريخ . ولم يعد أمام السيادة المصرية أى منازع ابتداء من الجزر الاغريقية وسواحل آسيا الصغرى ومرتفعات أعالي الفرات شمالا حتى الشلال الرابع جنوبا .

وقد انعكس امتداد حدود الامبراطورية وشملها دول وشعوبا ، أخرى ، انعكس ذلك على أفكار المصريين فنسمع مثلا أن الفرعون تحتمس الأول يفاخر^{٧٤} بأن أملاكه قد امتدت إلى نهاية ما يحيط به الشمس ، ونلاحظ في هذه العبارة الارتباط بين الامتداد الشاسع للامبراطورية وبين الشمس^(٧٤) . والواقع أن اله الشمس سيكون له الدور الهام في تطور فكرة الوحدانية نظرا لما تتميز به الشمس ، عن سائر الظواهر الكونية التي تمثلها الآلهة الكبرى الأخرى في مصر ، من الامتداد العريض والارتفاع والاشراف على العالم ، مما يؤهلها لأن تلعب الدور الأول في تطور فكرة التوحيد في مصر ، فنسمع ، تحتمس الثالث الذي كان له نشاط كبير في تدعيم الامبراطورية المترامية الأطراف نسمة يصف اله الشمس بقوله :

« انه يعرف السماء ويعرف الأرض ،

ويرى جميع العالم في كل ساعة »

فهذا الوصف يشعر بأن المصريين أصبحوا في ذلك العصر ينسبون لاله الشمس بعض الصفات العالمية الخاصة بالاله الخالق، منها أنه يرى جميع الناس في كل مكان ويراقب شئونهم الدنيوية .

وهكذا بدأنا نلمس ظهور تلك الفكرة الجديدة التي ترتبت على اتساع الامبراطورية المصرية وهي فكرة « العالمية » فقد أخذ الفكر الديني المصري يتجاوب مع هذا الاتساع، فانتقل من النظرة الاقليمية الضيقة داخل مصر إلى النظرة العالمية التي تنظر للاله على أنه رب للعالم المعروف كله وليس لمصر وحدها .

ولم يكن امتداد أملاك مصر وظهور فكرة العالمية هو وحده العنصر الجديد في عصر الامبراطورية . بل لا شك أن الاختلاط الواسع بين المصريين وبين شعوب جنوب غربي آسيا، أدى إلى انتقال أنماط جديدة من الحياة إلى مصر فأخذ التغيير يدب في نواحي الحياة المصرية وأدى إلى قبول المصريين لمبدأ التغيير . وكان هذا القبول في حد ذاته عنصرا مهيئا لانتشار أية أفكار جديدة ولكن ذلك لا يعنى أن فكرة التوحيد انتقلت لمصر من بلاد غربي آسيا، لأن هذه الفكرة لم تظهر في هذه البلاد كما ظهرت بوضوح في مصر(*) .

(*) لاحظ بعض الباحثين أن هناك شباها بين اله الشمس الآري الذي كان يعبد في بعض مناطق غربي آسيا ، وخاصة في ميثاني القديمة شمال العراق ، وبين « اتون » اله اخناتون ويمثل ذلك في شكل الأشعة التي تنتهي بأيدي ، ويستشهدون على ذلك بأن أشعة الشمس التي تنتهي بشكل أيدي ، قد مثلت على اثار الفرعون تحتمس الرابع الذي تزوج بأميرة ميثانية واسماها « موت - ام - ويا » وهي أم الفرعون المنحطب الثالث والد اخناتون . ولكن من الواضح أن خصائص الديانة الأتونية مصرية خالصة بدليل وجود مراحل تطورها في مصر كما اتضح لنا .

ولكن مجرد قبول المصريين للتغيير هياً المناخ الملائم لقبول هذه الفكرة بالتدريج، ولهذا نجد أن التطور نحو قبول فكرة عالمية الاله والميل نحو التوحيد قد سار إلى مدى أبعد في عصر المنحطب الثالث، فتطالعنا انشودة من عهد هذا الملك موجهة لاله الشمس تظهر فيها فكرة « عالمية الاله » أكثر وضوحاً إلى جانب وصفه بصفات الخالق الأول فنقرأ بين فقراتها :

— انك صانع مصور لأعضائك بنفسك ومصور دون أن تصور ...

— عندما تطلع في عرض السماء يشاهدك كل البشر ...

— أنت خالق الكل وما نحهم قوتهم انت أم نافعة للبشر ...

— هو الذي يرى ما خلق والسيد الأحد الذي يرى من يمشون على الأرض انه يضيء في السماء ... يخلق الفصول والشهور ... فكل البلاد في فرح عند بزوغه كل يوم ... لكي تسبح له .

وفكرة العالمية تتجلى في هذه الانشودة بوجه خاص في العبارات التي تصف امتداد سلطان اله الشمس على كل الأراضي والشعوب (٧٥) .

وهناك مغزى هام لهذه الانشودة أيضاً هي أنها تخص أخوين كانا يشغلان وظيفتين في معبد آمون نفسه، وقد بدأت الانشودة باسم الاله « آمون » ثم انصبت كلها على اله الشمس وتلاعب كاتبها بالألفاظ فوصف اله الشمس بأنه الخالق المستتر للبشر (٧٦) واستخدم اسم « آمون » للتعبير عن كلمة « المستتر » (ومن المعروف أن كلمة « آمون » نفسها تعني في اللغة المصرية القديمة « خفي » أو « مستتر ») ولعل هذا المثال يوضح من ناحية إلى أي حد كان آمون يحتوى كل فكر جديد، كما يوضح من ناحية أخرى عملية الإدماج بين الآلهة الكبرى

نفسها وكيف كانت الأفكار شبه التوحيدية تتسرب بين أصحاب الفكر في حذر بسبب سيطرة كهنة آمون الذين ، رغم ما قاموا به من الربط بين الههم وبين اله الشمس (فأسموه آمون - رع للاستفادة من قوة ونفوذ اله الشمس) ، إلا أنهم حرصوا على سيطرة الههم على الهة مصر كلها حتى يظلوا قابضين على زمام السيطرة والثراء والسلطان في أيديهم فظلت تلك الأفكار بطيئة التسرب محدودة الانتشار حتى وقع الانقلاب الفجائي الذي دفع بحركة التوحيد فـدما نحو الأمام وأعلن الوحدةانية سافرة دون تستر أو موارد .

أما هذا الدفع الشديد فجاء على يد الفرعون امنحتب الرابع (أو اخناتون كما سمي نفسه فيما بعد) فقد تبنى اخناتون بنفسه هذه الأفكار التوحيدية وركزها في اله سماه « آتون » (ولو أن هذا الاسم لم يكن من ابتكار اخناتون بل كان معروفا لدى المصريين قبل اخناتون) ، واستخدم العنف في إعلان عقيدته . ولم يكن هذا العنف في الواقع سببه الدوافع الدينية وحدها بل كانت وراءه دوافع سياسية تتمثل في الصراع بين اخناتون وبين كهنة آمون على السلطة والنفوذ . وقد بدأ هذا الصراع منذ عهد الفراعنة أسلاف اخناتون المباشرين ، فقد كان آمون اله طيبة هو اله الامبراطورية وتم تأسيس هذه الامبراطورية تحت رايته ، ونسب الفراعنة انتصاراتهم لفضله ، فأغدقوا عليه وعلى كهنته ، فازداد نفوذ هؤلاء وبدأوا ينافسون الفرعون نفسه في هذا النفوذ . وكان ذلك الصراع خفيا مستترا في عهد كل من تحتمس الرابع جد اخناتون وامنحتب الثالث والده . وكان من مظاهر هذا الصراع إبان عهد تحتمس الرابع تسجيل هذا الفرعون على ما يبدو ، حركة دينية وليدة من تلك الحركات الفكرية التي بدأت هامة في ظل عبادة آمون العتيدة . أخذت هذه الحركة تتجه إلى عبادة اله جديد اسمه « آتون » هو صورة من صور اله الشمس ، صوره أتباعه .

على هيئة قرص مجنح تهدل منه يدان بشريتان وهي نفس الصورة التي مثل
اخناتون بها إلهه « آتون » أيضا فيما بعد (شكل ٨٥ أ).

وعندما اعتلى أمنتحتب الثالث العرش بعد تحتمس الرابع أخذ اسم آتون
يزداد وضوحا وسمح أمنتحتب الثالث بعبادته جهرا في طيبة وتقبل إطلاق اسمه
على بعض قاعات قصره . وفي الوقت نفسه عمل أمنتحتب الثالث على استرضاء
كهنة آمون فاعلن أنه ولي العرش بناء على بنوته لآمون، ومثل مولده الإلهي
من صلب آمون على جدران معبدته في الأقصر . وهكذا سارت الأمور في
عهد هذا الفرعون بين بين فهو لم يقف في وجه الحركة الاتونية ، وفي الوقت
نفسه سار على الأسلوب الملكي التقليدي من حيث تقديم الولاء لآمون والهبات
لمعابده وكهنته . ومن الواضح أن اتجاهات تحتمس الرابع وأمنتحتب الثالث
في الاغضاء عن ظهور عبادة آتون أو تشجيعها ، من الواضح أنها لم تكن
مما يهدد كهنة آمون فرما اعتبروا آتون أحد الأرباب الكثيرة التي تزخر بها
العبادات المصرية . ويبدو أن أسلوب أمنتحتب الثالث في معالجة الأمور علاجا
وسطا قد طمأنهم إلى عدم خطورة الأمر . غير أن الأمور سارت في طريق
آخر في عهد اخناتون .

خامسا : اخناتون واعلان عقيدة النوحيد

قلنا أن أمنتحتب الرابع (اخناتون) هو الذي دفع بعبادة آتون إلى الأمام
دفعها وفرض الانتقال الفجائي إلى الوحدةانية غير أنه من الانعصاف القول بأنه
على أثر اعتلائه العرش مباشرة اتخذ جانب الحذر بعض الشيء فاعلن أن

إلهه آتون ماهو الا « رع حورأختي » - الذي يتجلى في الأفق باعتبارة النور الذي في الكوكب آتون . وبهذا ربط اخناتون بين إلهه وبين الأسماء المألوفة الشائعة لآله الشمس (رع حورأختي) حتى لايفاجيء الناس بأسماء جديدة غير شائعة بينهم .

وعلى الرغم من هذا الاستهلال البارع فقد أوجس كهنة آمون خيفة منه رغم أنهم منذ بدء عصر الإمبراطورية ، كانوا قد نسبوا لهم آمون لاله الشمس فسموه « آمون — رع » كما قلنا . ورغم أن بعض الأناشيد التي تحمل طابع الوحدانية وتمجد اله الشمس كانت تبدأ بذكر آمون كما رأينا في أنشودة الأخوين من عهد أمنحتب الثالث ، فان كهنة آمون وجدوا في حركة اخناتون خطرا يهدد نفوذهم على ما يبدو فبدأوا في مناوراته فرد اخناتون على ذلك باتخاذ خطواته الجريئة فاعلن دعوة التوحيد خالصة ونادى باله واحد لا شريك له وأن لا يحل لتعدد الأرباب والرباب إلى جانبه . ولم يكتف اخناتون بذلك بل محا صيغة الجمع من كلمة اله وكانت تكتب في الهيروغليفية بعلامة تمثل شعار الاله وبجانبيها ثلاث شرط أو تكتب بثلاث علامات فاصبحت علامة واحدة فقط رمزا للاله الواحد . وهنا نلاحظ اختلاف فكر اخناتون عن الأفكار التوحيدية التي سبقه فرغم أن أصحاب هذه الأفكار خاطبوا إلهها سموه « السيد الواحد » الا أن ذلك لم يكن معناه عدم الاعتراف بالالهة الاخرى إلى جانبه . ولهذا كانت خطوة اخناتون بالغاء كافة الأرباب شيئاً جديداً وخطيراً لم يكن يقدر عليه الاشخص ذي قوة قاهرة كالفرعون نفسه بشدة تمسك المصريين بالهتهم القديمة واعتيادهم على تعدد الالهة قرونا طويلة ثم لقوة كهنة آمون وشدة سطوتهم .

وهنا نلاحظ ظاهرة ربما تكون غير مألوفة في التاريخ العام لعقيدة التوحيد في منطقة الشرق الأدنى القديم ، وهي أن هذه العقيدة أتت في مصر على يد الحاكم القوى المتربع على قمة السلطة في البلاد ، ولم تأت على يد أحد المحكومين الضعفاء كما حدث في الديانات السماوية . وهذه الظاهرة تؤكد ما سبق أن أوضحناه بوجود اتجاهين عقائدين في مصر ، أحدهما هو اتجاه أصحاب الفكر المستنير والآخر هو اتجاه الطبقات الشعبية وعامة الناس . وهذه كانت تتمسك بالمتقاليد القديمة التي تربط بالآلهة الحيوانية المتجسدة الملموسة ولم يكن مستواها الفكري يستطيع أن يدرك الأفكار الوجدانية المجردة ، بينما كانت هذه الأفكار تنبع من أصحاب الفكر المستنير وغيرهم ممن أخذوا حظا وافرا من التثقيف والتعليم ، وبديهي أن الفرعون كان في مقدمة هؤلاء ، ويركز هذا الرأي أن فكرة التوحيد التي أعلنها اخناتون وغيرها من الأفكار الراقية التي ظهرت في مصر لم تكن من وحى إلهي ، بل كانت اجتهادات إنسانية لا تنهيا إلا لمن أخذ قسطا وافرا من التثقيف والتعليم ، بينما كانت الرسائل السماوية من وحى إلهي فألهمت البسطاء من الناس بالوحدانية المطلقة المجردة حتى الأميين منهم كما حدث مع الرسول محمد عليه الصلاة والسلام .

وكان على رأس الآلهة الذين ألغى إخناتون عبادتهم بطبيعة الحال هو الإله آمون الإله الإمبراطورية . وقد أكد اخناتون ذلك بتغيير اسمه من امنحتب (آمون - حتب ومعناها آمون راض) إلى اخناتون (آخ - إن - اتون ومعناها النافع لآتون) وأعلن اخناتون أن طبيعة إلهه مغايرة تماما لطبيعة آمون . فقد كان آمون الها خفيا مستترا (كما يدل على ذلك اسمه) ولهذا كان يعبد في هياكل مغلقة داخل معابده . أما آتون فهو الإله ظاهر واضح يتجلى للجميع ويشهد الناس آياته دون حجاب ولهم أن يعبدوه في أي مكان

يسقط فيه شعاع للاله على الأرض . وتحقيقا لهذه الفكرة شيّد اخناتون لاله
معابد مكشوفة في عاصمته الجديدة « أخت - آتون » (معناها افق آتون
وهي تل العمارنة الحالية) التي انتقل اليها تاركا طيبة معقل آمون .

ومن بين الآلهة المستترة الذين ألغى اخناتون عبادتهم أيضا الاله أوزير،
وقد كان لا إلغاء عبادة هذا الاله تأثير بعيد المدى في العقائد المصرية عامة
والعقائد الشعبية خاصة ، نظرا لما لأوزير من مكانة في نفوس الناس كاله شعبي
وكاله للعالم الآخر يرتبط بالبعث والخلود غاية كل مصري ومنتهى
آماله . وقد نهى اخناتون فنانيه عن أن يرمزوا إلى الهه بشكل حيوان أو
برأس حيوان وجسم إنسان، وكان ذلك تطورا جذريا بل خطوة جريئة في
تاريخ العقائد في مصر . فقد رأينا أن الأشكال الحيوانية كانت شديدة الارتباط
بعقائد العامة في مصر ولم يستطع أصحاب الفكر أن يتخلصوا منها طوال
العصور الماضية فلجأوا إلى التبريرات التي تلازم بينها وبين عبادة الاله الأكبر
كما ذكرنا . بل إن الاله آمون نفسه رغم ارتفاعه إلى مستوى اله الامبراطورية
واتحاده باله الشمس (آمون - رع) لم يتخلص من الرمز الحيواني الذي
يتجسد فيه الاله على شكل كبش . ومن هنا كان موقف اخناتون بإلغاء عبادة
جميع هذه الأرباب بل نبذ فكرة التجسد الحيواني أساسا، ضربة قاضية أصابت
العقائد الشعبية في مصر وكان لها رد فعل عنيف فيما بعد .

والواقع أن اخناتون لم يكتف بنبذ التجسد الحيواني أو نصف الحيواني
في الهه، بل سار إلى أبعد من ذلك فنبذ تجسده في شكل إنسان ، وبذلك لم
يسبق اخناتون عصره فقط بل سبق بشكره العصر الإغريقي الذي جاء بعده
بحي إلى الف سنة ، إذ المعروف أن الآلهة الإغريقية كانت تمثل على هيئة

إنسانية ، ولم يدرك الاغريق رغم رقيهم الفكرى العظيم ما أدركه اخناتون المصرى الذى نشأ فى بيئة تسودها العبادات الحيوانية أو على الأقل الرموز الحيوانية للمعبودات . والعبادات الحيوانية بدون شك هى أكثر الديانات الوثنية المادية بدائية . ولكن ذلك فى حد ذاته يدل على أن السمو الفكرى والروحانية التى عبرت عنها أفكار اخناتون ، هى صفات أصيلة فى مصر عميقة الجذور فى التربة المصرية رغم ما يبدو عليها ظاهريا من علامات تغير حقيقتها بل تناقضها تماما .

اتجه اخناتون نحو التجريد وهو أعلى مراحل الفكر الدينى التوحيدي ، فكان ذلك ارهاصا بما جاءت به الديانات السماوية فيما بعد . ولا ينقص من هذا التجريد كثيراً تمثيل « آتون » على هيئة قرص الشمس تخرج منه أيدى مبسطة رمزا إلى النعم الإلهية التى يسبغها الإله على عباده من البشر ، إذ كثيراً ما مثل الفنانون فى عصر النهضة الأوروبية يد الرب وهى تمتد إلى البشر من بين السحاب (٧٧) .

بهذا توفرت لحركة اخناتون التوحيدية الأركان الرئيسية الأربعة فى عقيدة التوحيد وهى :

١ - الوجدانية وإبطال عبادة جميع الأرباب فليس هناك غير رب واحد هو آتون .

٢ - التجريد وذلك ينبذ فكرة تجسد الإله فى شكل حيوان أو فى شكل إنسان .

٣ - الانكشاف والظهور أمام البشر وذلك بإسقاط الحجاب والأستار بين الإله الواحد وبين عباده فهو ظاهر واضح أمامهم .

٤ - العالمية فهو ليس اله مصر فقط بل اله العالم المعروف في ذلك الوقت
ويمكن لأي إنسان أن يتعبد اليه ويناجيه حيثما يسقط للاله شعاع على الأرض.
وقد عبرت الأناشيد التي وجهها اخناتون لالهة عن هذه الصفات جميعا .
وقد نقشت بعض هذه الأناشيد على جدران مقابر أتباعه في اخت - اتون
(تل العمارنة) وكان اخناتون يخرج مع أسرته وحاشيته في الصباح المبكر
ليستقبل إلهه عند اشراقه ويرتل له الجميع الترانيم والأناشيد التي تمتد عظمة الاله
وتردد صفاته .

فعن صفة الرب الواحد الخالق الذي لا يوجد دونه أرباب أخرى
(الوحداية المطلقة) تقول الأناشيد : -

« (انك) رب أحد دون شريك ...

خلقت الدنيا وكنت نورا ...

خلقت البشر والأنعام ...

وكل ما يسعى على أرض بقدم ويحلق بجناح في الفضاء ...

وعن صفة عدم التجسد ووجود الاله بذاته فقط (أى في عدم حلوله أو
تجسده في شيء آخر) تقول الأناشيد :-

هو الذي سوى نفسه بنفسه بيده ...

هو الذي لا يعرفه صانع (٧٨) ...

وعن تجلى الاله لعباده وظهوره لهم دون ستار أو حجاب :

« أنت تشرق بجمالك يا آتون أخوتي ...

انك ساطع وقوى وجميل ...

أشعّتك قَمَدٌ بالبصر كل واحد عن مخمّلاته ...
وينشرح لرؤيتك كل قلب ...
عندما تشرق بصفقتك سيدهم (الس) (٧٦) ...
سواء كنت في السماء أم في الأرض ...
وعن عالمية الاله وامتداد نعمه على جميع الخلق في العالم المعروف عندئذ
وعدم اقتصره على مصر فقط تقول الأناشيد : —
خلقت البشر ... وأقطار سوريا والسودان وأرض مصر ...
ووجهت كل فرد إلى موطنه ، ودبرت للجميع شئونهم ...
فأصبح لكل فرد رزقه وتعيّن لكل فرد أجله ...
وظلت الألسنة بينهم في النطق متباينة ...
والهيئات والألوان متميزة ...
آتون يا ضوء النهار يا عظيم المجد ...
بلدانا نائية تهبها الحياة وترسل الغيث من أجلها ...
يموج الغيث فوق الجبال كالبحر الخضم ويسقي الحقول بين القرى ...
ما أجل تدبيرك رب الخلود ...
فيضان في السماء لأجل القفار وخيوان الفلا وما يدب على قدم ...
وفيضان سواء لأرض مصر يأتي إليها من دنيا العدم (٨٠) .
ويلاحظ في النشيد الأخير أن فكرة العالمية لم تغلب على الإقليمية فحسب ،
بل وقد اقتضت عالمية الاله وعدله بين رعاياه في كل مكان أن يساوى بين
القريب والبعيد فهو لم يفرق بين مصر التي يمد الاله نيلها بالفيضان من باطن
الأرض وبين غيرها من الأقطار التي يمدّها بمطر من السماء .

ولم يجد اخناتون بأسا لتوكيد صفة العدالة والمساواة في إلهه أن يذكر اسم مصر صاحبة الامبراطورية العظيمة التي تسود وتحكم سوريا والسودان ، بعد أسماء هذه البلاد ما دام الخالق واحدا رحيا هنا رحيا هناك ، جوادا هنا منعمنا هناك ، خلق الجميع على اختلاف ألسنتهم وألوانهم وعواطفهم .

وتحتوى الأناشيد أيضا على فقرات تصف حال الأرض وأهلها وما ينتابها من ظلمة وسكون عند غياب آتون عنها ، وما يضيفه عليها من نور وحركة عندما يشرف عليها . وتظهر هذه الفقرات تطابقا غريبا مع أجزاء من سفر المزامير في العهد القديم (من الكتاب المقدس) وبالذات مع المزمور رقم ١٠٤ مما دعا بعض الباحثين إلى القول بأن هذا المزمور منقول عن أناشيد آتون رغم البارق الزمني الكبير بين عصر اخناتون وعصر تدوين هذه المزامير . ورجح العلامة برستد حلا لهذه المشكلة أن تكون أناشيد آتون قد انتقلت من مصر إلى الشام في عصر اخناتون نفسه حيث دونت في بعض السجلات وبذلك حفظت من الضياع حتى جاء الكاتب العبراني بعد اخناتون بحوالى ٦٠٠ سنة فنقلها في سفر المزامير (٨١) .

وفيا يلي مقارنة بين أناشيد آتون التي تصف غياب اله الشمس وبين بعض فقرات المزمور ١٠٤ .

نشيد آتون

المزمور رقم ١٠٤ (٢٠ - ٢٥)

عمل نابغة في عهد ليلا

وعندما تعرب في الأفق الغرب
تظلم الأرض كالموت

فيه يدب كل حيوان الوعر
الاشبال تزجر لتخطف

ويخرج كل أسد من عرينه
وكل ما يزحف ، انها تلدغ

تشرق الشمس فتجتمع
وفي ماؤها تربض

وعندما يطلع النهار ، وتشرق
في الأفق ، تسوق الظلام بعيدا

الانسان يخرج إلى عمله
وإلى شغله في المساء

يستيقظ الناس ويقفون على أقدامهم
جميع من في الكون يعملون عملهم

ما أعظم أعمالك يارب

ما أكثر أعمالك

كلها بحكمة صنعت

انها تنفى عن نظر الانسان

ملانة الأرض من غناك (٨٢)

أيها الاله الأوحده، الذى لا مثيل له
لقد خلقت الأرض حسب مشيئتك

وربما دفع التشابه بين أناشيد اخناتون وبين المزامير العبرانية إلى ظهور آراء أكثر جرأة عن الأصول الآتونية للديانة العبرانية بل وأكثر اندفاعا، ومن ذلك الآراء التي نشرها العالم النفساني الشهير سيجموند فرويد في كتاب له بعنوان « موسى والتوحيد » (٨٣) . قال فيه أن موسى (عليه السلام) لم يكن عبرانيا كما تقول التوراة بل كان مصرياً تربى في بلاط فرعون وربما كان من البيت المالكي نفسه، واسمه مصري الأصل وربما كان « رع - موسى » (رمسيس)

أو « تحوت - موسى » (تحتس) ولم يكن اسما عبرانيا وكان من كبار أعوان اخناتون ومن المتحمسين للديانة الاتونية . وربما كان حاكما على إقليم جاشان (جاسان) في شرق الدلتا حيث عاش بنو اسرائيل منذ أن دخلوا مصر أيام يوسف عليه السلام (في زمن الهكسوس على الأرجح) . وعندما توفي اخناتون وانقلب المصريون ضد ديانته بشّر موسى المصري بنى اسرائيل بهذه الديانة وقادهم إلى خارج مصر خوفا من اضطهاد المصريين ، وغير اسمه بأن أسقط منه اسم الاله المصري الذى يرمز للوثنية (رع أو تحوت) فصار اسمه « موسى » فقط . وفي رأى فرويد فإن الفترة التى تلت سقوط اخناتون كانت أنسب الفترات لخروج بنى اسرائيل من مصر لتفكك السلطة المركزية قبل أن يملك « حور محب » زمام الأمور فى البلاد ، وأن هذه الظروف ساعدت على خروج بنى اسرائيل بسلام ودون أى تدبّع من فرعون كما روت التوراة لأن نفوذ موسى فى رأيه كحاكم قوى على أرض جاشان قد أمّن خروج بنى اسرائيل .

ولتعزيز وجهة نظره أخذ فرويد يقارن بين العقيدة الاتونية وبين الديانة العبرانية المبكرة وأبرز أوجه التشابه بين الديانتين ، فنكل منهما وحدانية وها تنكران تجسد الاله ولا تذكران شيئا عن الحياة وراء المقبرة (اخناتون ألغى عبادة أوزير مع بقية الآلهة المصرية) ولا يوجد فيهما أى مظاهر للسحر .

وبالإضافة لذلك فقد ظهر فى الأناشيد اليهودية اسم شبيه بالاسم « آتون » هو « أدوناي » وكان اليهود يطلقونه على الرب يهوه . وقد استكمل فرويد هذه المقارنة بملاحظة طريقة تؤيد وجهة نظره وهى ممارسة بنى اسرائيل لعادة الختان وهى عادة مصرية ولم تكن معروفة عند الشعوب القديمة الأخرى . فقال فرويد أن فرض موسى هذه العادة على بنى اسرائيل تؤكد مصريته .

لأن موسى العبراني لا يمكن أن يفرغ على قومه عادة مصرية تذكرهم باضطهاد المصريين واستعبادهم لهم .

وقد واجهت فرويد مشكلة كبيرة لإثبات آرائه هي كيفية التوفيق بين طبيعة يهوه رب العبرانيين كاله خاص باليهود يتصف بالاقليمية وبالغنى والقسوة والميل إلى سفك الدماء وبين اله اخناتون الوديع المسالم الذى يتصف بالعالمية ، فضلا عن تطور الأحداث التى تقول أن موسى عليه السلام عاش في مدين وسيناء مدة مما لا يستقيم إذا كان موسى مصرياً تربى في بلاط فرعون ، إلى آخر هذه المتناقضات التى واجهته . فتخلص فرويد منها بافتراض أن موسى المصرى قد اغتاله العبرانيون المتعصبون في سيناء (معتمداً في ذلك على عبارة وردت في سفر هوشع ١٢ : ١٣) وولوا عليهم موسى آخر هو موسى العبراني ، وأنهم استرضوا أتباع موسى المصرى وحاشيته من المصريين باعطائهم مركزاً ممتازاً بينهم مقابل اعتناق هؤلاء لديانة يهوه المخالفة لديانة آتون فكانوا أصلاً لقبيلة اللاويين (التى تنتسب إلى لاوى أوليفي الجسد الأكبر لموسى) طبقاً لرواية التوراة التى مارست الكهانة بين بنى اسرائيل وأصبحت تكون مجموعة منفصلة عن قبائلهم موزعة بينهم حتى بعد استقرارهم في فلسطين (١٤) .

هذا هو مجمل آراء فرويد وهى لا شك لم تعتمد على أسانيد تاريخية ثابتة وإنما تقوم كلها على الافتراضات وقد أثبتناها هنا لأنها نوع من الاجتهاد ، والواقع أنها لا يمكن أن تثبت أمام النقد لأن فيها نواحي ضعف كبيرة (حتى إذا سلمنا برأى فرويد بأن بنى اسرائيل خرجوا من مصر بعد وفاة اخناتون وليس في عصر آخر) ، أولها أن اطلاق اسم « ادوناي » على يهوه لم يحدث إلا في عصر متأخر جداً عن عصر اخناتون وبالتقريب في القرن الرابع قبل

الميلاد^(٨٥) وثانيها أن ديانة آتون ظلت متباعدة بديانة الشمس بينما كانت الديانة العبرانية الموسوية بعيدة عنها، وثالثها أن السارة التي اعتمد عليها فرويد في افتراض مصرع موسى ووجود بني إسرائيل باسم موسى وهي « وبني أصعد الرب إسرائيل من مصر وبني حفظ اعماظه إسرائيل بمرارة فيترك دمائه عليه ويرد سيده عاره عليه » (سفر هوشع ١٣: ١٢)، هذه العبارة غامضة ولا تدل على ذلك فضلا عن تأخر هوشع كثيرا عن عصر موسى، ورابعها أن التشابه بين الديانتين في التوحيد وعدم التجسد والغاء السحر ليس مقصورا عليهما بل هو موجود في كل الديانات الوحدانية، وخامسها أن ممارسة اليهود للاختان عادة منتشرة بين أبناء الصحراء من الساميين وقد جاء بها موسى من مدين وكانت معروفة للقبائل السامية التي تسكن الصحراء^(٨٦). ومنهم العرب (المسلمون فيما بعد).

والحقيقة أن من الانصاف القول بأن فرويد نفسه اعترف بأن آرائه ليست قاطعة وأنه لجأ إلى تسليط الأضواء على ما يعزز آرائه والتجاوز عما يعارضها^(٨٧).

تلك هي عقيدة اخناتون وما وصلت اليه من مستوى فكري رفيع، ولكن من المؤسف أنها لم تستمر بعد موته إذ سرعان ما عاد المصريون إلى عبادة آلهتهم القديمة وعلى رأسهم آمون وتمثل ذلك في عودة زوج ابنته (توت عنخ « آتون ») من تل العمارنة إلى طيبة والغاء عبادة آتون وتغيير اسمه إلى (توت عنخ « آمون ») وأخذ المصريون وعلى رأسهم كهنة آمون يحطمون آثار اخناتون وكل ما يشير إلى عقيدته.

ولكن على الرغم من كل ذلك فإن الغاء عبادة آتون لم يعن الاقلاع نهائيا

ناحية أخرى فربما كان للعنف الذى صاحب اعلان حركته وللعنف المضاد لها بعد موته ، ربما كان ذلك سببا فى وأد أية فكرة توحيدية حقيقية تتجاهل الآلهة التى اضطهدوا اخناتون .

ومهما يكن من أمر فلا شك أن ديانة آتون الوحدانية تعتبر أول كبرى فى صرح عقيدة التوحيد التى ظهرت بشكل أكثر رقىا وتجريدا فى الديانات السماوية فيما بعد .

من هذا تتبع لعقائد التأليه فى مصر الفرعونية ، رأينا كيف سارت هذه العقائد نحو الارتقاء حتى انبثقت من العقلية المصرية أرقى فكرة دينية وهى فكرة التوحيد رغم ما كان يظلل العقائد المصرية من الصور الظاهرية للعبادات الوثنية الحيوانية . وهكذا فأننا أمام مثال آخر - بالاضافة إلى المثال الذى سبق أن أوردناه عن تطور عقيدة البعث والخلود - يبين بجلاء أن الشخصية المصرية المبدعة تضم بين طياتها أرقى الأفكار وأكثرها معنوية وتجريدا رغم ما يبدو للنظرة السطحية من ظواهر تغاير حقيقتها .

الباب الثالث

الفن المصري

مدى تأثيره بالبيئة الطبيعية

وتعبيره عن التطورات السياسية والاجتماعية في البلاد

الباب الثالث

الفن المصرى

مدى تأثيره بالبيئة الطبيعية ، وتعبيره عن التطورات

السياسية والاجتماعية في البلاد

تمهيد

يقول أحد فلاسفة حضارة الشرق القديم في مجال المقارنة بين أثر البيئة في الانتاج الفنى في كل من مصر والعراق ما معناه :

« لو عاد المصرى القديم إلى الحياة اليوم ، لسترأى الاهرامات وهي مازالت باقية ، لأنه كان يعطى الانسان ومنجزاته الحضارية قيمة واهمية كبرى تفوق ما أعطته الحضارات الأخرى . ولو عاد العراقى القديم إلى الحياة ، لما اضطرب كثيرا لرأى آثاره وهي مخطام ، لأنه كان يعرف دائما معرفة عميقة أن الانسان أيامه معدودة ، ومهما صنع فما هو إلا ربح تهب ... »

« فالمصرى كان يثق دائما في قوة الانسان بينما كان العراقى لا يثق في هذه القوة ، إذ كان يعتقد أن الوجود بالنسبة إليه شيء بعيد عن إدراكه تحكمه قوى خفية لا قبل له بها . وكان الباعث على ثقة المصرى في نفسه وفي قدرته كإنسان ، هو شعوره بالاطمئنان بتيجته اعتقاده أن قوى الطبيعة في بلاده هي

قوى خيِّره تعمل لصالحه، فامتلاً بذلك ثقة في هذه القوى وثقة في نفسه ،
وانعكست هذه الثقة على انجازاته الحضارية وآثاره الضخمة » (١).

إن هذا الرأي يبلور لنا القيم الحضارية التي كان يؤمن بها كل من المصري
والعراقي ، كما أنها تبرز الفارق الكبير بين الاعتقاد المصري في الخلود والبقاء ،
وبين الاعتقاد العراقي في الفناء والزوال . ولا شك أن ذلك الاعتقاد المتباين
يرجع في أساسه إلى تباين عوامل الطبيعة في كل من مصر والعراق كما أسلفنا
(راجع ص ١١٦-١٢٦) .

فالتبيعة في العراق تتميز بالبطش ، فهي تهدد الانسان العراقي دائماً(في
العصور القديمة قبل سيطرة الانسان على بيئته) ، فتسلبه الشعور بالأمن
والاستقرار ، وتخلق لديه شعوراً دفيناً بالقلق والخوف من المستقبل ، وكان
يحم ذلك الشعور لديه ، ما كان يتعرض له خلال أغلب العصور من هجمات
الشعور المتبربرة التي كانت تهبط من الجبال المحيطة بالسهول العراقية المكشوفة ،
فتدمر معالم الحضارة في العراق ، وتسلب العراقي أمنه واستقراره ، وتؤكد
لديه اعتقاده بالفناء والزوال .

أما المصري، فإن التوافق بين قوى الطبيعة في بلاده ، بالإضافة إلى ما كانت
توفره له طبيعة موضع مصر وموقعها من الحماية ضد العدوان الخارجي (راجع
١٩-٢١) ، وما اتصفت به الحضارة المصرية نتيجة هذه الحماية الطبيعية من
الاستمرارية، كل ذلك خلق لدى المصري منذ عصر مبكر ذلك الشعور بالأمن
والاستقرار والاطمئنان ، وغرس فيه الثقة في المستقبل والثقة في نفسه ،
وانعكست هذه الثقة على انجازاته الحضارية وآثاره الضخمة .

ولقد عبر الانتاج المعماري والفني في مصر الفرعونية عن هذه الثقة المزدوجة، أى الثقة في النفس، والثقة في المستقبل. كما عبر أيضا عن إيمان المصري بالخلود وعدم الفناء، فان ضخامة العمار المصرية وصلابتها، كانت أصدق عنوان لذلك الخلود. وكانت النصوص المصرية نفسها تعبر عن أمل المصريين في خلود عمارتهم وانتاجهم الفني من تماثيل وغيرها، في تلك العبارة التي كانت تصف بها هذه العمار بانها « سوف تبقى لملايين السنين ».

إن ذلك يفسر لنا ما اتصفت به مباني المصريين من ضخامة وصلابة، فكلما ازدادت ضخامة احجامها، وكلما اشتدت صلابة مادتها، كلما ضمن لها ذلك مزيدا من البقاء، أى حقق لها الخلود.

والحقيقة، لم يكن المصري يستهدف من خلود مبانيه ضمان خلود الجسم والروح فقط (راجع ص ١٣٢ وما بعدها)، بل كان يهدف أيضا إلى خلود الذكر وخلود الاسم. وكان المصريون يعتبرون خلود الاسم عنوانا لخلود جسم المرء وروحه بل عنوانا لخلود كيانه كله، ولذلك كان أشد ضروب الايذاء للمرء في نظرهم، وأشد أنواع الانتقام التي توجه إليه، هو محو اسمه من على مقبرته وآثاره الأخرى بعد موته. وقد فعل ذلك تحتمس الثالث باسم خصيمته حتشبسوت، كما فعله اتباع مذهب آمون باسم إخناتون.

ولم تكن مظاهر الطبيعة المصرية الظاهرة، من شمس ونيل وصحراء وحدها هي مصدر الوحي للمصري بفكرة الخلود (راجع ص ١٦ وما بعدها)، بل كانت امكانياتها الباطنة أيضا عاملا مساعدا في تأكيد هذه الفكرة، بما تقدمه أرض مصر من خامات ومواد صلبة للمعماري المصري والفنان المصري، وفي هذا أيضا تباينا آخر بين مصر والعراق، فلم تكن طبيعة العراق الجنوبي

(حيث نشأت الحضارة العراقية وتطورت واكتسبت خصائصها وطابعها المميز)،
تمد المعمارى العراقى إلا بالطمى ، الذى كان يصنع منه الطوب اللازم لمبانيه،
وكانت مواد البناء هذه بدون شك أقل بقاء وأكثر تعرضا للنفاء من الاحجار
التي اتخذها المصرى مادة لمبانيه على نطاق واسع منذ بداية عصر الدولة القديمة
وطوال عصور تاريخه ، ولا سيما مقابره ومعابده التي ينشد لها الخلود ، وتلك
الحقيقة تضاف إلى دوافع اعتقاد العراقى في الزوال والنفاء ، وإيمان المصرى
بالخلود والبقاء .



إن الفنون وخاصة الفنون التشكيلية (العمارة والنحت والنقش والتصوير)
باعتبارها في مقدمة المظاهر الحضارية التي تتأثر بعوامل البيئة الطبيعية ، فضلا
عما تمتاز به من صدق التعبير عن روح الأمة التي تبذلها وعن اخلاقها وقيمتها،
إنها بهذا المفهوم ، تحدد اتجاهنا في دراستها بما يتمشى مع اتجاهنا العام في هذا
الكتاب ، أى دراسة مدى تأثيرها بالطبيعة المصرية والبيئة المصرية ومدى
تعبيرها عن الروح المصرية وعن القيم الحضارية عند المصريين القدماء .

كما أن الأعمال الفنية تعتبر ، من ناحية أخرى ، أصلق الوثائق التي يستعين
بها المؤرخ في التعرف على التطورات السياسية والاجتماعية والأفكار الدينية ،
ولما كنا قد تناولنا هذه التطورات في الأبواب السابقة ، فسوف ندرس مدى
انعكاسها على الأعمال الفنية المصرية عبر عصور التاريخ الفرعونى .

ورغم أن اتجاهنا في دراسة الفن المصرى ، سيلتزم المراحل التاريخية ، إلا
أننا في إطار ذلك ، سنتناول هذا الفن أيضا من الزاوية الفنية الجمالية

وخاصة الاعمال الفنية التي تمثل المراحل أو المعالم الرئيسية للتطور الفنى .

وقبل أن نتقل لدراسة التنون المصرية من هذه الزوايا كل على حده ، من المناسب أن نلخص في عدة سطور ، ملامح الطابع العام لمظاهر الطبيعة المصرية التي خضع لها الفن المصرى القديم .

إن مظاهر الطبيعة في مصر تمتاز بقوتها وروعتها وشدة جلالها ووضوحها واستقامة خطوطها ، فنيلاها شطآنه مستوية في أكثر الأحيان ، والوادي الخصب يمتد على طول النهر من الجنوب إلى الشمال ، في خط مستمر شبه مستقيم تتخلله القنوات والأحواض التي شقها المصري في خطوط مستقيمة ، ذلك أن الطبيعة المصرية علمت المصري منذ أقدم عصوره أن الخط المستقيم أقصر مسافة وأحكم في الحفاظ على مايجرى فيه من ماء .

والشمس تمخر سماء مصر ، تغمر الربى والوديان بضوئها فتبدو الأشياء على حقيقتها السافرة أوضح ما تكون بما لا يدع مجالا للبس أو وهم فالوضوح أهم ما يميز الطبيعة المصرية .

ومناخ مصر جاف معتدل على مدار العام ، والطبيعة فيها سمجة هادئة مستقرة في سمت ووقار لا تكاد تختلف من مكان إلى مكان ، فالقرى تتوالى متشابهة ، وخمائل النخيل والشجر تتعاقب تتخللها الحقول اليانعة بالزرع تناسب بينها الترع والقنوات ، وتكتنفها رمال الصحراء حيث التباين كبير بينها وبين الأرض الخصبة التي تجاورها دون فاصل .

وتحصى بالوادي هضبتان كأنهما صرحان ممدودان عن يمين وشمال ، تقطعها

واديان جافة كانت تمد النيل بالماء في عصر الأمطار . وصحارى مصر تروع
النفوس بجلائها وامتداد آفاقها وثبات أحوالها وماتوحى به من معانى الخلود
والدوام ، والعظمة والجلال .

هذه الطبيعة الجميلة الوقورة السافرة الواضحة المستقرة المستقيمة فى آن
واحد ، قد غمرت قلوب أبنائها واحساسهم بمعانى الجلال والوقار ، والقوة
والعظمة ، والوضوح والجلال ، والثبات والاستقرار والخلود ، والاعتدال
والاستقامة ، فتأثرت بها أفكارهم وطبعت عليها نفوسهم ووجدت سبيلها إلى
فنونهم وفى مقدمتها فن العمارة .

الفصل الأول

فن العمارة

أثر الطبيعة المصرية في مباني المصريين وعمارتهم :

كان للطبيعة المصرية تأثير كبير في فن العمارة المصرية ، ليس لأن أرضها أمدت المصري بمختلف الأحجار اللازمة لتشييد عمارته الضخمة الصلدة فقط ، كما ذكرنا ، بل - في المقام الأول - لأن مناخها وشمسها ونيلها ونباتها كان لها دور كبير في أشكال هذه العمار .

فنلاحظ على عمار المصريين القدماء وخاصة المعابد والمقابر ، أن جدرانها شبه مصممة لا تتخللها إلا فتحات ضيقة ، وتعلو فيها الصروح قوية شاهقة ، وتتعاقب فيها الأفنية والابهاء على محاور مستقيم ، واضحة بسيطة لا تعقيد فيها ولا التواء ، وتمتد على جانبي هذا المحور أروقة تعتمد أسقفها على أعمدة ذات تيجان نباتية . فهذا المحور المستقيم إنما يحاكي امتداد النيل كمحور بطول الوادي كله ، والأعمدة السامقة ذات التيجان النباتية الشكل التي ترفع السقوف ، إنما تحاكي الأشجار الوارفة التي تمتد على جانبي النيل . وهكذا يبدو المكان كما أنه جزء من طبيعة الوادي الخصيب .

ولقد كان لقلة الأمطار في مصر أثره في بناء المصريين القدماء لأسطح مبانيهم مستوية وخاصة المباني الحجرية التي ظلت طوال العصر الفرعوني تبنى أسطحها مستوية ، وكانت تزود بميازيب لتصرف ما قد يهطل من سيول فجأة من حين إلى حين .

ولإتقاء حرارة الشمس وضربها القوي، ظهرت في المباني المصرية صفائح (جمعُ صفَّه) أو ظلات (جمع ظلَّه) في واجهاتها وحول الأفنية الداخلية ، وذلك لتوفير الظل ، ونتيجة للضوء القوي كانت النوافذ في المعابد فتحات صغيرة في أعلى الجدران أو في السقوف مما ترك مساحات جدارية كبيرة للصخور والنقوش، في حين كانت مداخل وأبواب المعابد والمقابر واسعة يدخل منها ضوء كاف يضيء مساحات كبيرة ، ولكنه لا يلبث أن يقل شيئاً فشيئاً فيزيد في روعة المكان. وكانت النقوش غائرة في السطوح الخارجية والسطوح المعرضة لضوء الشمس ، بما يقيها العطب ويسمح للأضواء والظلال أن تتلاعب عليها بما يخفف من حدة الضوء الشديد ويضفي على الجدران جمالا ، وهي دقيقة بارزة في سطوح الجدران الداخلية بما يكفل لها الوضوح في الضوء الخافت ، ويكون لها الأثر الجميل في النفس . وكان لنسيم الشمال العليل الذي يلطف من حرارة الصيف عادة ، أثر في أشكال المباني وعناصرها المعمارية ، فقد كانت الظلات وواجهات البيوت تتجه نحو الشمال ، كما كانت تنشأ في السقوف. « ملاقف » (جمع ملقَّف) تتلقى الهواء البارد ، وما زالت هذه الملاقف منتشرة في سقوف المنازل في دسعيد مصر .

تطور استخدام المصريين لمواد البناء وأثره في فن العمارة :

لقد قدمت البيئة المصرية الكثير من هذه المواد ، واستخدم المصري كلا منها طبقا لتقدمه في مضممار الحضارة . ففي عصر ما قبل التاريخ اتخذ المصريون الأوائل مما كان ينمو في وادي النيل من أعواد النباتات من البردي والقاب والسار ومن فروع الشجر ، مواد سهلة يقيمون بها أكوامهم البدائية . وكان من الملامح البارزة لهذه الأكوام ، تقوس أعلى مداخلها وانحدار سقوفها أو

تقريبها بعقد أطراف أعمدة النبات من فوقها . وكانت أسقف هذه الأكواخ ترفع على سيقان الشجر أو فروعها أو فوق حزم من أعمدة النبات ، بما يعد أصلاً لأشكال الأعمدة وتيجانها كما مثلت في العصور التالية . ويعتبر الطمي من المواد الرئيسية للبناء في مصر لوفرتة وتجوده مع فيضان النيل . ومنذ أواخر عصر ما قبل الأسرات صنع المصريون من الطمي الطوب اللبن ، وذلك بمخلطه برمل أو قش أو مادة أخرى ليقوى تماسكه ، وكان يعجن بالماء حتى يصير لزجاً ثم تملأ به قوالب صغيرة مستطيلة من خشب تترك في الشمس أياماً حتى يجف ما بها .

ولقد كان اللبن يناسب طقس مصر لقلة المطر فيها ، فضلاً عما يتوفر في البيت التي تبنى منه من دفء في الشتاء واعتدال حرارة في الصيف وقدرة على البقاء زمناً طويلاً ، وتلفه إلا ما تذروه الرياح من رمال يسهل علاج أثره بملاط من طين ويجدد من وقت لآخر .

ومن اللبن كانت تبنى البيوت والقصور وأسوار المدن أي العمارة المدنية . أما العمارة الدينية فكانت تبنى بالحجر . ولهذا السبب أندثرت أغلب العمار المدنية لوقوعها في مناطق الأحياء ، لأن البناء باللبن لا يدوم بطبيعة الحال قدر البناء بالحجر . ومع أن المصريين صنعوا اللبن منذ أواخر عصر ما قبل الأسرات ، فإنهم لم يستخدموه محروقاً إلا في العهد المتأخر ، (وان ظل ذلك نادراً حتى العصر الروماني) على عكس غيرهم من الشعوب وخاصة العراقيين ، وذلك لقلة مواد الحريق بمصر ثم لوفرة الأحجار المختلفة اللازمة للبناء .

وقد كان لافتقار مصر إلى الخشب المتين اللازم للبناء تأثير واضح في أشكال

مبانيهم في العصور المبكرة، أى قبل أن يستخدموا الحجر في البناء، إذ اضطروا لتسقيف القاعات في وقت مبكر بالأقبية من اللبن . ولم يكن القبو يظهر من الخارج لأنه كان يسوي من أعلى بالبناء ، ولم يستمر القبو طويلا في العمارة المصرية، إذ سرعان ما اختفى بعد انتشار البناء بالحجر، ثم بعد استيراد المصريين للأخشاب المتينة من الخارج، كخشب الأرز من لبنان ، إذ ساعدت الألواح الطويلة المستمدة من خشب الأرز على استقامة السطوح في العمارة المصرية ، فلم تعد هناك حاجة كبيرة لاستخدام القبو في اسقف المباني .

وقد كان في إيمان المصريين بالبعث والخلود، وكفاحهم ضد الفناء، ما وجه أنظارهم نحو الصحارى المصرية التي تزخر بأنواع من الحجارة الصلبة فاستغلوها أكبر استغلال . وكان الملوك يوفدون البعثات إلى أسوان وإلى الصحراء الشرقية لجلب الأحجار المختلفة اللازمة للأهرامات والمعابد والأبواب الوهمية والمسلات والنواويس والتماثيل والتوايت وغيرها ، بما كفل لمنشآتهم البقاء آلاف السنين. وميز استخدام الحجر العمارة المصرية على عمارة البلاد الأخرى وخاصة عمارة العراق الجنوبي كما قلنا ، حتى يقال بحق إن مصر هي موطن البناء بالحجر . وكان الحجر الجيري هو حجر البناء الرئيسى في عصر الدولة القديمة، وهو من الأحجار الرخوة. ومنه نوع جيد يستخرج من طره والمعصرة ويمتاز بصلابته ودقة حبيباته ولونه الأبيض الناصع. وكانت تكسى به الأهرامات والمصاطب الكبيرة وتبنى به الدهايز والقاعات ، وخاصة ما كانت جدرانها تنقش بالصور . بيد أن أطول مسافة يمكن تسقيفها بالحجر الجيري لا تزيد على ثلاثة أمتار ، لذلك كانت أكثر القاعات في الدولة القديمة ضيقة إلا تلك التي تعتمد سقوفها على صف أو أكثر من الأعمدة ، مثل قاعات الأعمدة في

معبد الوادى والمعبد الجنائزى لمخفرع . كذلك ساعد الحجر أيضا على استقامة السطوح . وقد استمر المصريون يستخدمون الحجر الجيرى فى البناء حتى أواسط الأسرة الثامنة عشرة عندما استبدلوا به الحجر الرملى ، وان كانوا ظلوا يستخدمون الحجر الجيرى فى حدود ضيقة . وكان الكتبة يسجلون على كتل الأحجار بعد قطعها من محاجرها أسماء فرق الحجارين الذين قطعوها (وتوجد بعض هذه الأسماء على أحجار الغرف الداخلية فى داخل الهرم الأكبر) ، وتاريخ قطعها وأجزاء البناء التى ستبنى فيها وغير ذلك من التفاصيل .

وكان الملاط المستخدم فى تثبيت المباني يصنع من الجبس (كبريتات الكسيوم المائية) ، ولا يعرف أن المصريين استخدموا الجير ملاطا قبل العهد اليونانى رغم توفر الحجر الجيرى فى مصر أكثر من الجبس وأسهل منه منلا . ولعل ذلك يرجع إلى قلة الوقود فى مصر إذ يحتاج حرق الجير لحرارة أعلى بكثير مما يلزم للجبس . وقد نقل اليونان والرومان طريقة حرق الجير إلى مصر من أوروبا حيث لا يجدى الجبس نفعا فيما يجرى من بناء فى الهواء المطلق ، وذلك بسبب الطقس المطير (٣) .

ولم يكن الغرض من الملاط فى المباني الضخمة فى مصر الفرعونية ربط الأحجار بعضها ببعض ، لأن المصريين اعتادوا البناء بكتل حجرية كبيرة فى هذه المباني ، وكان فى ثقلها ما يعنى عن ذلك ، وإنما كان للماء الفجوات الدقيقة فى أسطح الأحجار . كما كان الغرض منه تيسير تحريك الأحجار الثقيلة ووضعها فى مكانها من البناء بدقة ، ووقاية حوافها أثناء تحريكها من الكسر فى وقت لم تكن قد عرفت فيه البكرات . ولتحقيق ذلك كان ملاط الجبس يستخدم

سائلا بدرجة كبيرة ، حتى أنه عند جفافه لم يكن سمكه يتجاوز طبقة رقيقة جدا . وكانت الجدران والسقوف تطلي بملاط الجبس أيضا ، وكان هذا الطلاء يستخدم كذلك في علاج العيوب في الجدران ، وفي تسوية سطوحها قبل نقش الصور والمناظر عليها .

وقد استخدم حجر الجرانيت في تسقيف حجرات الدفن ، ومثال ذلك حجرة دفن الملك خوفو . كما كان يستخدم في كسوة جدران المعابد ، وتنتج منه الأعمدة والأساطين (*) وأعتاب المسابد ومصاريع أبوابها ، فضلا عن صناعة التماثيل والمسلات والتوابيت منه . وكان يؤتى بالجرانيت من أسوان ومنه الأحمر الوردي والأشهب والأسود . بيد أن صعوبة تسوية سطوح الجرانيت لم تشجع كثيرا على استخدامه على نطاق واسع في البناء ، وكانت الدولة القديمة أكثر العهود التي استخدم فيها الجرانيت في هذا الغرض .

وقد انتشر استخدام الحجر الرملي على نطاق واسع في عصر الدولة الحديثة ، إذ امتاز عن الحجر الجيري بإمكان عمل أحجار طويلة منه مما يسهل تسقيف مساحات عريضة وإقامة قاعات واسعة . ومن أمثلة ذلك في معبد الكرنك حيث قاعة الأساطين الكبرى التي يبلغ عرض رواقها الأوسط ستة أمتار .

ويتوزع الحجر الرملي في مصر من إسنا إلى أسوان ، وفي النوبة من كلاشة إلى وادي حلفا . وكان المصريون يصنعون منه أيضا التوابيت والتماثيل واللوحات .

(*) تطلق بعض المراجع كلمة « أساطين » على الأعمدة المستديرة المسماة بالإنجليزية Columns تمييزا لها عن الأعمدة المربعة المسماة Pillars (العمارة ص ١٣) . وسوف نستخدم كلتي « أساطين » و « أعمدة » في المعنيين المذكورين

وإلى جانب هذه الأنواع الرئيسية من الأحجار ، استخدم المصريون في البناء أحجاراً أخرى ثانوية مثل المرمر المصري ، ولونه أبيض ضارب إلى الصفرة . ويوجد في محافظة بنى سويف وبالقرب من حلوان . وقد استخدمه المصريون في رصف أرض بعض المعابد مثل معبد الوادى الخفرع ، وفي تكسية بعض الجدران وفي بناء المقاصير وصناعة التماثيل والتوابيت وموائد القربان^(٤).

ويشتمل المصريون بأنهم أقاموا أضخم الأعمال بأبسط الوسائل والأدوات مما يصعب تصوره في عصر الآلة في الوقت الحاضر ، حتى لقد ذهب الظن إلى أنهم استخدموا آلات من الصلب في قطع أحجار الجرانيت . وينقض هذا الرأي ما عثر عليه من أمثلة كثيرة من آلات النحاس ، فلو أن المصريين استخدموا أدوات من الصلب لبقى منها بعض أمثلة أو لدلت عليها آثارها في المعابد والمقابر . ويرجح كثير من الباحثين أن المصريين توصلوا إلى طريقة لإكساب النحاس الصلابة المطلوبة لاستخدامه في قطع الأحجار ، وذلك بصبه في سبائك مع معدن آخر تبلغ نسبة هذا المعدن فيها ٢ ٪ إلى معدن النحاس^(٥) ثم طرقة فيكتسب صلابة تعادل الصلب المتوسط المتانة . هذا والمعروف أن المصريين لم يعرفوا البرونز (النحاس المخلوط بالقصدير) إلا في عصر الدولة الوسطى . وقد شاع استعماله في عصر الدولة الحديثة.

ولقد اختلفت آراء الباحثين حول الطريقة التي اتبعها المصريون في فصل الكتل الحجرية عن الصخر ، فبعضهم يرى أنهم كانوا يحفرون فجوات على طول حدود الكتلة التي يريدون قطعها ، يدقون فيها خواير Wedges من الخشب يصب عليها الماء ، فيتشرب الخشب به ويتمدد ويضغط على الصخر فيكسره^(٦). ويعارض آخرون هذا الرأي ويرون أن المصريين استخدموا خواير من المعدن

metal wedges بدلا من خواير الخشب . وكانوا يضعون صفائح معدنية رقيقة أو ريش feathers بين هذه الخواير وبين جوانب الفجوات، ثم يدقون عليها بمدقات من الحجر فينكسر الصخر على طول الفجوات. وقد عثر في الجيزة على نموذج من هذه المدقات وهي مصنوعة من حجر الجرانيت الأسود (٧) .

وكانت تستخدم في قطع الأحجار العلية كالجرانيت كرات من الدولريت (وهو حجر صلب مائل للاخضرار يوجد في بعض وديان الصحراء الشرقية) ، يدق بها على الحجر لتفقيته وبالتالي تيسير فصله عن الصخر .

وهكذا لم تكن أدوات المصريين وآلاتهم لتعدو أدوات بسيطة من حجر ونحاس وبرونز وخشب ، مما يجعل العلم الحديث يخنى رأسه إجلالا وتقديرا أمام تلك المنشآت الماردة التي أقامها المصريون ، خاصة إذا علمنا أنهم لم يستخدموا فيها غير العتلات والزحافات (الزلاقات) والجسور والمنحدرات. ولا شك أن ذلك يرجع إلى مهارتهم الكبيرة في توجيه المجهود العضلي للإنسان، وقدرتهم على تنظيم جموع هائلة من العمال وتوقيت حركاتهم وإيقاعاتهم بدقة فائقة .

الأصول النباتية للزخارف المعمارية المصرية :

مما يثير انتباه المشاهد للمباني المصرية ، كثرة الأشكال النباتية المستخدمة كزخارف معمارية في هذه المباني، وترجع في أصولها إلى عصور ما قبل الأسرات عندما كان المصريون الأوائل يشيدون مساكنهم من أعواد النبات ومن اللبن. وقد وجدت هذه الأشكال سبيلها إلى العمارة الحجرية ، بسبب ما أضفاه عليها قدمها من قداسة وقد توارثها المصريون جيلا عن جيل بحكم ما جبلوا عليه من الوفاء لماضيهم والتمسك بتقاليدهم القديمة ومن أمثلة ذلك :

١- الكورنيش المصرى ويتوج جدران المعابد وينحني إلى الأمام فى انحناء رشيق يشبه الانحناء بين رأس الانسان ورقبته وينتهى فى أعلاه بشرط مستوى وكثيرا ما تظهر فيه الخطوط الرأسية التى تمثل فى الأصل نهايات سيقان النبات (ش-كل ٢٠) وأسفل الكورنيش يمتد ما يسمى « بالخيزرانة » (شكل ٢١) ^(٩) وهى بروز اسطوانى عليها خطوط متعارضة مائلة تمثل الأربطة، إذ ترجع الخيزرانة فى أصلها إلى حزم من اعواد النبات كانت تقوى بها أعالى الأكواخ وأركانها.

٢- الاساطين القناة أى ذات القنوات. وهذه القنوات إما محدبة أو مقعرة، وترجع فى أصلها إلى حزم القاب التى كان المصرى الأول يستخدمها فى رفع سقف كوخه. وقد ظهرت هذه الأشكال فى مجموعة هرم زوسر المدرج بسقارة (شكل ٢٤) ^(١٠).

هذه الأمثلة تدل على مدى تأثير المصرى بيئته وإخلاصه لها ثم إبداعه بإخراج هذا التأثير فى ثوب رشيق .

ومنذ الأسرة الرابعة استخدم البناء المصرى الأعمدة المربعة (شكل ٢٦) ، كل عمود من كتلة واحدة ضخمة من الحجر . وقد يسر ذلك إقامة ابهاء واسعة ، سقوفها بلاطات ضخمة من الحجر يحملها عتب ضخمة فوق صيف أو أكثر من الأعمدة. وظهر ذلك بوضوح فى معبد الوادى لهرم خفرع بالجيزة (شكل ٣٦) . وربما استوحى المصريون الأعمدة المربعة من أشكال الأعمدة أو الدعائم التى كانت تترك فى الصخر قائمة فى المهاجر والمناجم ليعتمد عليها السقف .

ومنذ الأسرة الخامسة ظهرت أغلب الاساطين ذات التيجان النباتية

(شكل ٢٧، ٢٨، ٢٩) (١١) التي أصبحت من مميزات العمارة المصرية ومن مزاخرها. وهي تتميز على الأعمدة المربعة بأناقته أشكالها ورشاقتها، فضلا عن أنها تضيف على البناء حياة وجمالا. وما من ريب في أنها ترجع في أصولها الأولى إلى فجر التاريخ عندما كان السكان الأولون في مصر يدعمون عروش أكوأخهم بحزم من أعواد النبات أو بفروع الشجر، وبخاصة في الأعياد والحفلات الدينية، ثم لم يلبث أن غدا ذلك تقليدا مرعيا فنشأت بذلك أشكال التيجان النباتية.

ولا بد أنه كان لاختيار البردي واللوتس والنخيل لتحلية أعالي الاساطين أسباب عدة، منها كثرتها إذ ذاك بين نباتات مصر وجمال تكوينها وحسن أشكالها. وقد ارتبط اللوتس والبردي بتطور الأحوال السياسية في البلاد، فقد كان البردي رمز الشمال وكان اللوتس رمز الجنوب. وهذه الرمزية حافظت على استمرار الاساطين ذات التيجان اللوتسية والبردية حتى آخر عصور التاريخ المصري، بينما كان التاج النخيلي يظهر ويختفي من عصر لآخر نظرا لعدم ارتباطه بهذه الرمزية. (١٢)

ومن آثار البناء بأعواد النبات كذلك، تشكيل أسقف المباني في الأسرة الثالثة على هيئة انصاف اساطين، وتلوينها باللون الأحمر لكي تحاكي جذوع النخيل التي كانت تسقف بها المباني المبكرة المشيدة من اللبن. ومنها أيضا عنصر هام من عناصر الزخرفة في العمارة المصرية في كافة عصورها، (ويرجع في أصله إلى الاطراف العليا لأغصان البردي أى شواشي النبات) على شكل خاص (شكل ٢٢) (١٣) وقد اطلق المصريون على هذا الشكل اسم «رخكري» ومعناها زينة أو حلية.

الطرق التي اتبعها المصريون القدماء في نقل الأحجار ورفعها :

اتبع المصريون في هذا المضمار وسائل بسيطة تعتمد كلها في أساسها على المجهود العضلي للإنسان . فكانت الأحجار الكبيرة تنقل على زلاقات أو زحافات وظلت هذه الطريقة مستخدمة حتي عصر الدولة الحديثة . وكانت التماثيل الكبيرة تنقل بنفس الطريقة . وقد عثر على آثار ورسوم تثبت ذلك، فمن الآثار وجد بالقرب من هرم سنوسرت الثاني في اللاهون ما يدل على استخدام الزحافات كما عثر على زحافة وسنينة من الخشب من عصر الأسرة الثانية عشرة أيضا في دهشور^(١٤) . ومن الرسوم ذلك الرسم المشهور في إحدى مقابر البرشة من عصر الدولة الوسطى الذي يمثل جر تمثال من المرمر وزنه حوالي ٦ طنا (شكل ٥٣) وقد ربط التمثال إلى زحافة تستقر فوق الأرض مباشرة أي بدون أسطوانات خشبية . ويشد الزحافة ١٧٢ رجلا بينما يصب رجل آخر نوعا من السوائل (ربما كانت المياه أو اللبن والثاني على الأرجح لطبيعة اللبن الدهنية التي تساعد على الانزلاق) على الأرض أمام الزحافة لتفادي الاشتعال نتيجة الاحتكاك بالأرض . ومن الرسوم التي وصلتنا أيضا رسوم من عصر الملك أحمس الأول يصور ستة ثيران وهي تشد زحافة ثبتت فوقها كتلة كبيرة من الحجر^(١٥) وهذه الرسوم تدل على أن المصريين اعتمدوا في جر الكتل الحجرية الصغيرة على الحيوان ، بينما اسندوا جر الكتل الكبيرة للإنسان . ولا شك أن ذلك سببه سهولة السيطرة والتحكم في حركات الإنسان وإمكان تنظيمها .

ولا يعني عدم استخدام المصريين للعجلات ، أنهم لم يعرفوا العجلة ، فمن مناظر الأسرة الخامسة أو السادسة ما يمثل سلما مركبا على عجل يستخدم في حصار مدينة (شكل ٦٦)^(١٦) . ومن رسوم الأسرة الثالثة عشرة ما يمثل تابوتا

داخل قارب يستقر على زحافة ذات أربع عجلات^(١٧) . ورغم معرفة المصريين للعجلة فانهم لم يستخدموها في نقل الاحجار ، وربما يرجع السبب في ذلك إلى عدم تحمل العجلات للكتل الحجرية ذات الثقل الهائل .

ولنقل الكتل الحجرية في النيل كان المصريون يصنعون سفنا خاصة لهذا الغرض ، فقد سجل «أوني» من الاسرة السادسة أنه بنى في سبعة عشر يوما سفينة من خشب السنت لنقل الاحجار طولها ٦٠ ذراعا (٣٠ مترا) وعرضها ٣٠ ذراعا (١٥ مترا) . وكان نقل المسلات من محاجر الجرانيت في اسوان إلى الاقصر يقتضى بناء سفن ضخمة ، لا يقل طولها عن ٦٠ مترا وعرضها عن ٢٠ مترا كما استفاد مما قاله المهندس «انيتى» عن نقل مسلات تحتمس الاول . ولا شك أن تمثال رمسيس الثانى الجرانيتى المفرط فى الضخامة ، الموجود فى معبد الرمسيوم بطيبة الغربية والذي يبلغ وزنه الف طن ، قد احتاج إلى سفينة ضخمة جدا لنقله من اسوان إلى الاقصر .

ولم يدخر المصريون وسعا فى تمهيد وإعداد الطرق من المحاجر إلى النيل ، ومن النيل إلى مناطق العمل . وكانوا يبنون جسورا كبيرة فى الوهاد والمنخفضات حيث كانت الاحجار تنقل على زحافات من الخشب يجرها الرجال أو الثيران .

أما لرفع الاحجار إلى البناء فقد استخدم المصريون فى ذلك المنحدرات والسقالات والهزازات . ويوجد رسم لمنحدر فى مقبرة رخميرع وزير تحتمس الثالث (شكل ٥٥) (١٨) . كما يوجد فى نفس المقبرة رسم لسقالة ، يستخدمها العمال فى الوصول إلى الاجزاء العليا من تمثال ضخم للملك تحتمس الثالث .

أما الهزازات فقد عثر على نموذج لها فى أساس معبد حتشبسوت فى الدير

البحرى (شكل ٥٢)^(١٩) وكانت تستخدم في رفع الاحجار من مدماء (طبقة
أو درجة) لآخر .

والطريقة التى كانت تتبع فى استخدام الهزار لهذا الغرض ، هى وضع
كتلة الحجر فوق الهزار ، ثم وضع إسفين من الخشب مديب الطرف
Wedge تحت أحد جوانبه ، ثم إمالة الهزار ووضع اسفين آخر فى الجانب
الآخر . وهكذا باستخدام عدة أساطين متبادلة يرفع الهزار وفوقه كتلة الحجر
إلى المستوى المطلوب .

وهكذا استطاع البناء المصرى بأدواته البسيطة ووسائله المحدودة ، أن
يشيد المنشآت العظيمة التى لا سبيل إلى اقامتها فى الوقت الحاضر بغير بكرات
من الصلب و«أوناش» ضخمة وآلات هندسية .

وقبل أن نختم هذه المقدمة عن الوسائل والاساليب التى اتبعتها المصريين
فى اقامة منشآتهم ، يجدر بنا فى هذه المناسبة أن نناقش من زاوية أخرى ،
ذلك الادعاء الذى يتردد أحيانا على السنة البعض ممن لا يعرفون أبعاد حضارة
مصر الفرعونية على حقيقتها ، والذي سبق أن أشرنا إليه (راجع ص ٩٢) ،
وهو أن النمرأنة شادوا منشآتهم وخاصة الاهرامات بالسيخيرة وبالآم
الفلاحين المصريين ودموعهم . ولا شك أن هذا الادعاء سببه ذلك الخطأ الذى
يقع فيه البعض ، وهو أنهم يحكمون على الماضى بمفاهيم ومقاييس الحاضر ، فما
لا شك فيه أن كثيرا من الناس ، بتأثير الروح المادية التى تسودنا المعاصر ،
لا يمكنهم أن يتصوروا إمكان بذل مجهود شاق أو القيام بعمل صعب إلا
كمقابل للجزاء المادى وبالدوافع المادية وحدها ، وهى دوافع لا يمكن أن
تمد الإنسان بتلك الطاقة الهائلة التى تمده بها الدوافع المعنوية والروحية . ومن

هنا كان تصورهم بأن هذه الأهرامات لا يمكن أن تقام إلا تحت ضغط مادي رهيب وبالسخرة ، بينما لو تعمقنا في دراسة العقائد المصرية لوجدنا أن هناك دوافع دينية روحية هي التي جعلت التلاح والعامل المصري يصنع المعجزات ، فقد كان المصريون يؤمنون إيماناً راسخاً بأن الملك هو الوسيط بين الناس والآلهة في الحياة الأخرى فإن يتحقق للفرد منهم حياة أخرى سعيدة إلا عن طريق الملك ، ومن هنا كان أداء أى عمل من أجل الملك هو بمثابة رصيد للشخص عند ذلك الوسيط ، وشئنا ما له عند الملك والآلهة في الآخرة. وعلى ذلك فقد كان كل مصري يؤمن وهو يشترك في بناء مقبرة الملك ، أنه سيجزى على ذلك أحسن الجزاء في الحياة الأخرى ، فأسمت المصريين في الحياة الدنيا لكي يضمّنوا الخلود في الحياة الأخرى وعلى ذلك فمن وجهة نظر المصري لم تكن هناك سخرة في هذا العمل، إذ المعروف أن السخرة شعور داخلي لدى الشخص نتيجة إجباره على أداء عمل لا يرغب فيه أو لا يجزى عليه الجزاء الذي يرتضيه، ولم يكن هذا دون شك هو شعور المصريين وهم يشيدون آثار ملوكهم .

وبما يكون منشأ الاعتقاد السائد بشأن تسخير المصريين وارهاقهم في بناء الأهرام ، كلمة عابرة وردت في رواية المؤرخ اليوناني هيرودوت عن بناء هرم خوفو يقول فيها « لقد مرت عشر سنوات انهكت فيها قوى الشعب لإنشاء الطريق الذي جروا عليه الأحجار » (٢٠) . ولكن هيرودوت نفسه يذكر أن العمال كانوا يقسمون إلى مجموعات لنقل الأحجار إلى موقع الهرم تتكون كل مجموعة من ١٠٠.٠٠٠ رجل تعمل لمدة ثلاثة أشهر (٢١) . ويرى علماء الآثار المصرية في عبارة هيرودوت هذه ما يشير إلى استخدام العمال في زمن الفيضان ، وهو الوقت الذي يظل فيه العمال الزراعيون بغير عمل (٢٢) .

والحقيقة أن السجلات الأثرية التي وصلتنا عن تشغيل العمال في إقامة

المباني الضخمة للفراعنة قد ورد بها ما ينفي تسخيرهم والضغط عليهم. ومن ذلك ماورد على لوحة من عهد الفرعون رمسيس الثانى (الذى يكاد يعادل خوفو فى ضخامة منشآته) ما يفيد أن رمسيس كان يحرص على توفير الطعام والشراب والكساء بل والعطر لفنانيه وعماله ، ليس ذلك فقط بل أنه ضمن عدم ارهاقهم بتنظيم أوقات راحة يتناوبونها (نوباتجيات) . وهذا لا شك قمة المعاملة الإنسانية . وعلى هذا فلا غرو إذا وجدنا رمسيس يفتخر على اللوحة المذكورة بأن فنانيه وعماله قد أفرغوا كل طاقتهم فى عملهم فهو يقول « لقد قمت بعمل كل هذا لأجل أن تسعدوا وأنتم تعملون لى بقلب واحد » (٢٣) . ولا شك أن هذا القول ينتفى معه ذلك الادعاء بشأن السخرة .

وكما قلنا أيضا فيما سبق ، لم تكن الدوافع الدينية والروحية هى العنصر الوحيد فى بناء الاهرامات وغيرها من المنشآت المصرية، بل كان هناك عنصرا آخر ساعد على ذلك وهو القدرة الفائقة لدى المنظمين المصريين على تنظيم الجماعات ، ثم الاستعداد القطرى لدى كل مصرى (الذى اكتسبه من البيئة والتراث المصرى) للاستجابة لهذا التنظيم كما سبق أن شرحنا . (راجع ص ٦٢)

لقد أوضحنا فى الصفحات السابقة تلك العوامل التى أثرت فى العمارة المصرية التى أدت إلى أن يكون لها طابع عام تتميز به عن غيرها ، والواقع أنه فى حدود هذا الطابع اختلفت الطرز من عصر لآخر نتيجة لاختلاف الظروف والملابسات . فطراز البناء فى عهد زوسر له صفاته وخصائصه ، إذ يمثل مرحلة الانتقال من العمارة النباتية واللبنية (البناء بالطوب اللبن) إلى العمارة الحجرية . وقد أسهمت فى ابداعه مراحل التقدم السابقة ، ووفرة الحجر الجيرى فى مصر

واستثمار مناجم النحاس في صناعة الأدوات والآلات على نطاق واسع ، فضلا عن شخصية الملك زوسر ومهندسه إيجتوب . وكذلك طراز البناء في الأسرة الرابعة ، فقد جاء معبراً عن عصره وظروفه . ثم نجد أن طراز الأسرتين الخامسة والسادسة أقرب شبيهاً بطراز عصر زوسر من طراز الأسرة الرابعة . وعلى هذا النحو كان لكل من الدولتين الوسطى والحديثة طرازها الذي يتمشى مع ظروفها وأحوالها ، بل لقد كان لكل زمن من أزمنة الدولة الحديثة طرازه الذي هيأته ظروفه وأسبابه كما سنفصل ذلك في الصفحات التالية .

أولاً : العمارة الجنائزية

لا شك أن العمارة الجنائزية من قبور وأهرامات ومعابد جنائزية (معابد أداء الشعائر وتقديم القرابين لروح الملك المتوفي) هي أول ما يبدأ المرء بدراسته عندما يدرس العمارة المصرية القديمة ، والسبب في ذلك واضح وهو أن العمارة المصرية القديمة هي في أغلبها عمارة جنائزية ، فضلاً عن أن العمارة الإلهية (معابد الآلهة) رغم بنائها من الحجر لم يتبق منها الكثير، فيما عدا معابد الكرنك والمعابد المصرية في النوبة . كذلك فإن العمارة المدنية (القصور والمنازل) تعتبر في حكم العدم (فيما عدا آثار تل العمارنة إلى حد ما) ، لأنها كانت تشيد من اللبن والخشب . وقد أقيمت في مواقع المدن التي تتابعت في هذه المواقع خلال العصور المتتالية فاندثرت البقايا القديمة .

وفضلاً عن ذلك فإن العمارة الجنائزية بكثرة ما تبقى منها ، قد وفرت لنا سلسلة متصلة الحلقات من التطور المعماري الذي يتمشى مع التطور الديني

والاجتماعى فى مصر الفرعونية ، فامكننا من خلال العمارة الجنائزية التعرف على تطور عقائد المصريين وأحوالهم وعاداتهم .

لقد كان المصريون يسمون المقبرة بيت الأبدية (پر - إن - نحيح) ولا يعنى هذا أن المقبرة كانت صورة للبيت أى بيوت الأحياء بحيث يمكن استنتاج طراز أحدهما من طراز الآخر ، بل كان هناك اختلاف واضح فى تصميم كل منها . ومع ذلك فما لا شك فيه أن عمارة البيت قد أثرت فى عمارة القبر ، فقد كان لابد للميت من مكان يدفن فيه ويضم أثاثه الجنائزى ويقدم له فيه القربان وتؤدي فيه الشعائر والطقوس الجنائزية . وقد اقتضى ذلك أن يشتمل القبر على قاعات تحت سطح الأرض وأخرى فوق سطحها يختلف عددها وسعتها وطرازها باختلاف الأزمنة وثراء صاحب القبر والعقائد السائدة . ومن الطبيعى أن تجد بعض العناصر المعمارية فى البيوت سبيلها إلى عمارة القبر كالقنا والظلة (السقيفة) والبهو ذى الأعمدة أو ذى الأساطين . بيد أن ذلك لا يعنى حتماً أنه كان صورة مطابقة للبيت .

وقد تطورت عمارة القبر فى مصر الفرعونية طبقاً لمستوى البلاد الاقتصادية وللأفكار السائدة فيها خلال العصور كما يلي :

العصور السابقة للأسرات والعصر الثينى .

كان المصريون فى فجر التاريخ يدفنون موتاهم فى حفر صغيرة غير عميقة بيضية أو مستديرة الشكل ، ثم أخذوا يميلون فوق المقبرة ركاماً من حصي وحجر كعلامة عليه يسترشدون بها عن مكانه ، وكان هذا الركام بداية البناء العلوى للمقبرة الذى تطور فيما بعد إلى المصطبة ثم الهرم .

وكان لما أحرزه المصريون من تقدم في عبور ما قبل الأسرات ، أثر في تطور قبورهم ، فاتخذت المقبرة شكلا مستطيلا بجدران مستقيمة ، وقسمت من الداخل إلى قسمين بحاجز من أعواد النبات المضففة ، خصص أحد القسمين للأثاث الجنائزي ، وكان ذلك الأصل في نشأة القاعات الجانبية الملحقة بغرفة الدفن .

وكان الميت في أول الأمر يدفن أحيانا على جانبه في وضع القرفصاء ويلف في حصير ، ثم أصبح يدفن في تابوت صغير من فخار أو خشب ويودع معه بعض الأثاث . ومن أهم هذا الأثاث صلايات (*) من حجر الشست وصحاف وقدر تحوى طعاما وبقايا شراب ، وكذلك سكاكين ومناجل من حجر الظران (الصوان) . وكان ذلك منشأ الأثاث الجنائزي الذي امتلأت به المقابر المصرية في العصور التاريخية .

ولا شك أن تصميم المقابر في العصر الثيني إنما هو تطور نحو الرقي عن مقابر عصر ما قبل الأسرات ، فبالرغم مما تعرض له هذا التصميم من تغيرات وتطورات ، فقد ظل التصميم الأساسي للمقابر طوال العصر الثيني يتلخص في بناء سفلى تحت سطح الأرض يحوى غرفة الدفن ثم بناء علوى من اللبن في شكل مستطيل بنيت واجهاته تقليدا لواجهات المنزل أو القصر ويطلق علماء

هـ (*) الصلايات ومفردهما « صلاية » تطاق على اللوحات الارذوازية التي كانت تستخدم في سحق السحق في الأعياد والمناسبات الدينية . وكانت تنقش بمنظور دينوية ودينية ، وأغاب هذه الصلايات ذات شكل بيضاوى ، وفي وسطها تجويف اسحق المكمل ومن أمثلتها صلاية الأسود (شكل ٥٧) وقد استمر استخدامها في أوائل العصر التاريخي . كما تدلنا على ذلك صلاية الملك نمرمر (شكل ٦٠ ، ٦١) وقد اختلفت هذه الصلايات في العصر التاريخي .

الآثار على تلك المباني العلوية « مصاطب » (لأنها تشبه في انحدار جوانبها المصاطب التي أمام البيوت في الريف المصري).

وتوجد مقابر ملوك العصر الثيني في منطقتين ، أحدهما في الجنوب في أيديوس أو ثينة (ومنها ما يوجد في نقادة) والأخرى في الشمال في سقارة ، ويرجح العلماء أن مقابر سقارة هي المدافن الحقيقية التي دفن فيها ملوك ذلك العصر ، بينما كانت مدافن أيديوس قبورا رمزية أو تذكارية ، ترمز إلى ارتباط الملك بالجنوب وتجسد فكرة الازدواج المألوفة لدى المصريين .

ويمكننا أن نشاهد في مقابر العصر الثيني جميع العناصر التي تطورت فيها بعد خلال عصر الدولة القديمة ، ويتجلى ذلك بوضوح في مقابر ملوك الأسرة الأولى في أيديوس ، إذ يظهر فيها شكل المصطبة ، وأمام المصطبة لوحتان مستديرتان من أعلاهما عليها رسم لواجهة القصر الملكي ، وقد نقش في هذه الواجهة اسم الملك . وكان المقصود من ذلك إرشاد الروح إلى المقبرة . وأجسن مثال لهذه اللوحات هي لوحة الملك « جت » (أوزت)^(٢٤) المشهورة وهي تمثل اللقب الحورى لهذا الملك .

وقد ظهرت منذ بداية الأسرة الأولى تلك الخاصية المعمارية الهامة التي ميزت العمارة المصرية في العصر الثيني ، وهي « المشكاوات » أو « الفجوات المنتظمة » (شكل ٥ ب) ، التي ذكرناها فيما سبق عند حديثنا عن التأثيرات العراقية (راجع ص ٢٢ - ٢٦) .

وقد ظهرت في مقابر العصر الثيني ظاهرة أخرى شاعت في المقابر المبكرة في العراق هي دفن أتباع الملك وحرمة حول مقبرته ، فقد بلغ عدد الذين دفنوا

حول مقبرة نمرمر بأيدوس ٣٣ شخصاً (٢٥) ، بينما احتوت المقابر الملحقة بمقبرة الملك « جر » على ٣٣٨ مقبرة أغلبها لنساء يغلب انهن نساء الحريم الملكي ، كما توجد بينها مقابر لرجال يبدو أنهم رجال البلاط والحاشية . وقد وجدت مثل هذه المقابر ملحقة بجميع مقابر ملوك الأسرة الأولى تقريباً سواء في أيدوس أو في سقارة (٢٦) . وقد بدأت هذه الظاهرة تختفي من سقارة أولاً منذ أواخر عصر الأسرة الأولى ، إذ لم يعثر حول مقبرة الملك « قع » (قاما) على مقابر لأتباعه ، بينما وجد حول مقبرته في أيدوس ٢٤ مدفناً لهؤلاء الأتباع ، وقد فسر بعض الباحثين ظاهرة دفن أتباع الملك ونساء الحريم حوله بأنهم كانوا يقتلون عند وفاة الملك لكي يصحبوه في العالم الآخر ، وهي العادة المعروفة باسم « التضحية البشرية » . بينما يعترض آخرون على هذا التفسير (٢٧) .

وعلى أية حال ، فإذا كانت هذه العادة قد اتبعت فحسباً في عصر الأسرة الأولى ، فربما تكون قد انتقلت إلى مصر مع التأثيرات العراقية . لأن هذه العادة ظهرت أول ما ظهرت في مصر في أيدوس أي بالقرب من المناطق التي وجدت بها التأثيرات العراقية ، والواقعة عند نهاية الطرق القادمة من البحر الأحمر (وادي الحمامات ووادي عباد) كما سبق أن ذكرنا ، وخاصة أن هذه العادة لم تظهر في مخلفات الحضارة المصرية التي ظهرت في هذه المناطق قبل عصر ظهور التأثيرات العراقية مثل حضارة السامرة التي امتدت إلى وادي الحمامات ، إذ وجدت في مقابر العمرة دمي صغيرة لرجال ونساء من المفروض أنها نماذج تمثل خدام المتوفي وأتباعه وحريمه (٢٨) ، (بدلاً من جثثهم) . وهذه الدمي والنماذج تطورت في العصور التاريخية إلى ما يعرف بتماثيل الخدم التي شاعت في عصر الدولة القديمة ، ثم إلى تماثيل الشواعي (أو الأوشايي بمعنى المحييات)

في عصر الدولة الحديثة. وهكذا كان المصريون يتوصلون إلى حلول للمشكلات الدينية بأسلوب أكثر إنسانية يتمشى مع الروح المصرية .

« عصر الدولة القديمة »

هرم زوسر ومجموعته الهرمسية في سقارة :

ما أن تشرق شمس الأسرة الثالثة ، حتى تدخل مصر في عصر جديد في تاريخ العمارة يتميز باستخدام الحجر على نطاق واسع. وأقدم مثال على ذلك هرم زوسر المدرج (شكل ٣٠، ٣١) ومجموعته.

ويبدو أن فكرة هذه المجموعة الفريدة كانت من ابتكار « إيمحوتب » مهندس الملك زوسر ، فعلى هضبة سقارة ترتفع لأول مرة في تاريخ مصر أبنية بأكملها من الحجر الجيري ، في حين أن الحجر لم يظهر قبل ذلك إلا في مواضع قليلة متفرقة (*) .

وتتكون هذه الأبنية من الهرم المدرج ومجموعة من المعابد والمياكل حوله (شكل ٣٠، ٣١) (٢٩) . هي المعبد الجنائزى الواقع إلى الشمال منه ، ومعبد اليويل وهو المعبد الخاص بالاحتفال بالعيد الثلاثيني أو عيد سد ، والجوسق الملكي الذي كان الملك يرتدى فيه ملابس الاحتفال ، ثم منصة التتويج حيث

(*) ومثال ذلك استخدام كتل جرانيتية خشنة في أرضية قسبر الملك « دن » بأبيدوس ، وكسوة جدران حجرة دفن الملك « خنم . سخموى » آخر ملوك الأسرة الثانية بأبيدوس بالحجر الجيري المصقول ، وبناء الغرف السماوية في مقابر الأشراف بحلوان في العصر الثاني بالحجر الجيري المصقول أيضا (مصر في العصر العتيق ص ١٧١-ص ١٧٣) .

يتوج الفرعون كملك للوجه البحرى وملك للوجه القبلى . وأخيراً بيت الشمال وبيت الجنوب . وهذه الشائبة لا شك استمرار لتلك التقاليد التى حافظ عليها المصريون حتى آخر عصورهم كما سبق أن ذكرنا (راجع ص ٣٤ ، ٥٢) .

وإزاء هذا التقدم الكبير فى فن للبناء وغيره من مظاهر التقدم التى ظهرت فى الأسرة الثالثة ، اعتقد كثير من الباحثين بأن الإنجازات الحضارية التى ظهرت منذ الأسرة الثالثة ، إنما هى حادث فجائى فى تاريخ الحضارة المصرية وأنها من صنع جنس جديد غزا مصر قبيل عصر الأهرام وأن هذا الجنس هو صاحب الطفرة الحضارية التى ظهرت فى عصر الأهرام .

والواقع أن هذا رأى بعيد عن الصواب ، لأن الذى يتأمل فى تلك المنشآت يجد أنها تطور طبيعى عن مظاهر حضارية مشابهة سبقتها ، فمثلاً لم يكن الهرم المدرج مرة واحدة ، بل كان فى الأصل مصطبة كبيرة ، وعندما تبين للمهندس « إيمحوب » الذى شيده أن السور المحيط بالهرم ومعابده يحجب هذه المصطبة من بعيد ، فانه زاد فى حجم هذه المصطبة وشيد فوقها خمسة مصاطب على مرحلتين فشيد ثلاثة مصاطب أولاً ثم مصطبتين وزاد فى حجم البناء كله نحو الشرق (٢٩) . وبذلك تكون الهرم من ست مصاطب ارتفاعها ٦٠ متراً .

وربما كان هناك دافع اجتماعى دفع إيمحوب إلى هذه الفكرة ، هو شيوع شكل المصطبة فى مقابر من هم دون الفرعون من أمراء وكبار موظفين ، مما استلزم ضرورة تمييز مقبرة الفرعون بما يتفق مع مركزه العظيم ومع ألوهيته . فالهرم المدرج بذلك قد حقق الأهداف الدينية والاجتماعية إلى جانب الأهداف المعمارية . وهذا كله يعنى أن فكرة بناء الهرم المدرج نبتت فى مصر . وإن

بعض مصاطب الأسرة الأولى تثبت ذلك بوضوح، إذ بنيت جوانب هذه المصاطب على هيئة مدرج ارتفاع كل درجة من درجاته نحو $\frac{1}{4}$ متر كما هو الحال في مقبرة الملك « عج - ايب » في سقارة (٣٠) .

وبالمثل لم تكن فكرة المعابد الملحقة بالأهرامات بالفكرة المستحدثة في عصر الأسرة الثالثة ، بل كانت سابقة على ذلك العصر بكثير ، إذ ظهرت منذ عصر الأسرة الأولى . فقد عثر على معبد جنازى مبنى من اللبن شمال مقبرة الملك « قاي عا » (قع) آخر ملوك الأسرة الأولى (٣١) . وهو بموقعه في شمال المقبرة وبنظام قاعاته ودهاليزه ، يشبه المعبد الجنازى في شمال الهرم المدرج ويمكن أن يكون أصلا له . وهكذا تتمثل في عمارة الأسرة الأولى كثير من تقاليد عمارة الاسرة الثالثة .

ولقد كانت مجموعة المعابد الملحقة بالهرم المدرج تؤدي وظائف هامة ، فالمعبد الواقع إلى الشمال كان المعبد الجنازى الذى تؤدي فيه طقوس القربان لروح الملك ، أما المعابد والهياكل الواقعة إلى شرق الهرم فكانت لها وظيفة هامة ، هي الاحتفال باليوييل أو العيد الثلاثينى للملك (عيد سد) . وكان الغرض من هذا العيد تجديد شباب الملك وإعادة تنويره ملكا على البلاد .

وأصل هذا الاحتفال غير معروف بالضبط ، ولكن يغلب على الظن أنه عاد إنسانية راقية ، حلت محل عادة وحشية قديمة كانت تقضى بقتل الملك الحاكم عندما يكبر في السن (ربما بعد أن يقضى ثلاثين عاما في الحكم) ، وإحلال ملك شاب محله . وقد ظلت هذه العادة متبعة لدى بعض القبائل الأفريقية حتى عهد قريب (٣٢) .

وكان احتفال اليوييل أو العيد الثلاثينى يتضمن دخول موكب يقوده أحد الكهنة ، إلى مجموعة من المقاصير تحيط بفناء معبد اليوييل ، وتخصص كل

مقصورة منها لاله إحدى مقاطعات الوجه القبلى . وبعد الحصول على موافقة كل إله بتجديد حق الملك فى الحكم ، يؤخذ الملك إلى منصة التتويج حيث يجلس على عرش الوجه القبلى ، لكي يتوج بالتاج الأبيض الخاص بالوجه القبلى (شكل ٩) ثم يعاد الاحتفال من جديد فى المقاصير الخاصة بأقاليم الوجه البحرى ، ويتوج مرة أخرى بالتاج الأحمر فوق منصة التتويج ثم يجرى طقس دينى تربط فى اثنتاه زهرتان احدهما اللوتس ، والأخرى البردى حول وتد مثبت فى الأرض رمزا لاتحاد المملكتين (شكل ١٠) . ولتوكيد شباب الملك وجيويته ، كان على الملك أن يجرى مسافة معينة . وقد صور الملك زوسر على جدار إحدى الحجرات الداخلية فى الهرم المدرج وهو يؤدى هذا الطقس . (٣٣)

ويرى بعض الباحثين أن معبد اليويل لم يشيد ليحتفل فيه الملك وهو على قيد الحياة يوييله (عيد سد) ، وإنما كان مبنى رمزيا ضخما ، يتيح للملك المتوفى أو لقربنة (الكا) الاحتفال بهذا العيد من وقت لآخر فى الحياة الأخرى ، التى تصورها المصريون على غرار الحياة الدنيا بكل ما فيها من مختلف أوجه النشاط . وذلك الاحتفال يكفل للملك التجدد الدائم فى حياة أبدية يستمتع فيها بسلطاته الملكية . ويستدل أصحاب هذا رأى على ذلك ، بعدم وجود مثل لمعبد اليويل الخاص بزوسر فى المباني الملحقه بالأهرمات بعد عصر زوسر . وقد استعيض عن بنائه ، برسم الصور التى تمثل الشعائر الهامة لليويل الملكى على جدران الابهاء والقاعات فى بعض المعابد الجنائزية فى العصور التالية وفى معابد الشمس . وعلى أية حال فليس هناك ما يمنع أن يكون معبد اليويل هذا مخصصا للاحتفال بالعيد الثلاثينى فى حياة الملك ، ثم يصبح رمزا لتجدد هذا الاحتفال بعد وفاة الملك أى فى حياته الأخرى .

ومن أروع العناصر المعمارية في المباني الملاحقة بالهرم المدرج ، الزخارف النباتية الشكل المشتقة من أشكال نبات البردي وحزم البوص وزخارف «الخكر» (شكل ٢٣) والأشكال المشتقة من عمارة اللبن مثل الشكاوات (شكل ٣٠، ٣١). وقد ترجم المعماري المصري هذه الأشكال التي كانت سائدة فيها شيده المصري الأول باللبن وأعواد النبات قبل أن يعرف البناء بالحجر ، ترجمها إلى الحجر ، فأضفت هذه الزخارف على المباني رشاقة وجمالا ، قل أن نجد لها نظيرا في الأبنية التي وصلتنا من عصر الدولة القديمة ، ومن ذلك أشكال الاساطين ذات التيجان التي على شكل زهور البردي (وربما اللوتس أيضا) ، والاساطين التي على شكل حزم الغاب المربوطة ، وبعضها من النوع المقنسي (شكل ٢٣) ، والأخرى من النوع المضلع ، وتظهر هذه الأخيرة بوجه خاص في بهو المدخل المؤدى إلى فناء الهرم (شكل ٢٤) وهو بهو ضخم طوله ٤٥ مترا ويحتوى على صفين من الاساطين في كل صف عشرون اسطونا ذوو نسب رشيقة . وقد نحت الاسطون في شكل حزمة غير كاملة (نصف دائرية تقريبا) من الغاب وله تاج يشبه الرباط من ورق الغاب أو سعف النخيل .

أما الاساطين ذات التيجان التي على شكل زهرة البردي المتفتحة ، فتبرز من جدران «بيت الشمال» (شكل ٢٥) . وربما كانت توجد بالمثل أساطين ذات تيجان على شكل زهرة اللوتس في بناء «بيت الجنوب» . إذ لم يعثر في هذا البناء إلا على بقايا عمود واحد لا توضح شكل (٣٤) .

ويلاحظ أن هذه الاساطين كلها غير قائمة بذاتها بل متصلة بالجدران (الأشكال ٢٣، ٢٤، ٢٥). ويبدو أن المصريين وهم مازالوا حديثي عهد باستخدام الحجر وبإحلال الأعمدة والاساطين الحجرية محل الدعائم المبنية باللبن والأعمدة

المتخذة من النبات ، والتي كانوا يرفعون أسقف أكوأخهم فوقها . يبدو أنهم مازال يحاجلهم الشك في قدرة العمود (الأسطون) الحجري على حمل السقف وحده شأنه في ذلك شأن العمود النباتي .

هذا وقد اكتمل تمثيل الاشكال النباتية في هذا البهو ، فنخت سقفه من أسفله بما يمثل جذوع النخيل ، ربما ليحاكي بهو المدخل الذي كان يؤدي إلى قصر زوسر في منف .

وهكذا تتمثل في مباني زوسر منذ أكثر من أربعة آلاف وخمسمائة عام ، ولأول مرة في تاريخ العالم على الإطلاق ، عمارة ضخمة من الحجر توحى بالوقار والجلال . وقد حاكى البناء فيها كثيرا من خصائص المنشآت من اللبن وأعواد النبات ، وهي تدل على طراز معماري خاص يمثل مرحلة الانتقال إلى البناء بالحجر ، اجتمعت فيه لأول مرة في العمارة الحجرية مجموعة من العناصر الممارية والزخرفية ، تميزت بها العمارة المصرية طوال تاريخها ، منها الكورنيش المصرى والخيزرانة والأساطين النباتية وهي أقدم ما يعرف من اساطين ، وإن كانت مازالت في مراحلها الأولى من التطور بالبناء بالحجر ، إء لم تبلغ الاساطين الحجرية غاية تطورها إلا في الأسرة الخامسة . ومنذ ذلك الوقت عدت الاساطين من الخصائص المميزة للعمارة المصرية ، حتى لتعتبر مصر أصل العمارة ذات الاساطين (٣٠) .

ويرجع الفضل الأول في ذلك كله إلى ذلك المهندس العبقري ايمحبت الذي وإن لم يكن أول من بنى بالحجر ، إلا أنه أول من بنى به مباني ضخمة ذات طابع قني واضح ، قلد فيه طراز المنشآت الأولى من أعواد النبات والطين .

التطور من الهرم المدرج نحو الهرم الكامل :

خلال الفترة الباقية من الأسرة الثالثة وبداية الأسرة الرابعة ، نشاهد مراحل هذا التطور . وتتلخص هذه المراحل فيما يلي :

(١) في هرم ميدوم : الذي شيده الملك « حوفى » (حو) آخر ملوك الأسرة الثالثة وهو على هيئة برج ضخم من ثلاث درجات . وقد أتم الملك سنfro هذا الهرم فنسب إليه (٣٦) .

(٢) في الهرم الجنوبي في دهشور . وقد شيده سنfro أول ملوك الأسرة الرابعة ، وهو أول محاولة لبناء الهرم الكامل ، وأضلاعه غير مستقيمة بل تنحني نحو الداخل عند منتصفه ، لذلك سمي الهرم المنحني (٣٧) .

(٣) في الهرم الشمالي في دهشور : وقد شيده سنfro بعد الهرم الجنوبي وهو هرم كامل بنى من الحجر ويكاد ينافس هرم خوفو فى مساحته ، إذ يبلغ طول كل ضلع من أضلاع قاعدته نحو ٢٢٠ مترا ، أى أنه يقل فقط عشرة أمتار عن طول قاعدة الهرم الأكبر . بينما يقل كثيرا فى ارتفاعه عن الهرم الأكبر إذ يبلغ ارتفاع هرم سنfro ٩٩ مترا بينما ارتفاع الهرم الأكبر ١٤٦ مترا . ويرجع هذا الفارق الكبير فى الارتفاع بين الهرمين إلى أن زاوية ميل هرم سنfro صغيرة إذ لا تزيد على ٤٣ درجة (٣٨) بينما تصل زاوية ميل هرم خوفو إلى حوالى ٥١ درجة .

ويمكن اعتبار عصر سنfro مؤسس الأسرة الرابعة ، بأنه عهد جديد فى تاريخ العمارة المصرية ، إذ يرجع إليه أول هرم صحيح ، وأول مجموعة هرمية كاملة . وقد أصبحت آثار سنfro هى النموذج الذى اجتذبه بناء الأهرام من بعده .

وقد تمثلت المجموعات الهرمية بوضوح في الجيزة (شكل ٣٤) وخاصة
بمجموعة هرم خفرع ، إذ عثر على عناصر هذه المجموعة كاملة وهذه العناصر هي :

١ - الهرم (شكل ٣٤-١) ويحيط به سور خارجي المشيد من الحجر (٢).

٢ - معبد جناري (٢) يلاحق الواجهة الشرقية للهرم .

٣ - طريق صاعد (٣) طويل يربط بين المعبد الجناري فوق الهضبة ،
وبين معبد الوادي على حافة الأرض المزروعة (٤) .

٤ - معبد الوادي (٥) ويقع عند النهاية السفلى للطريق الصاعد ، وكان
هذا المعبد في الوقت ذاته مدخلا للمجموعة الهرمية كلها .

٥ - حفر منقورة في الأرض حول الهرم على هيئة السفن تمثل المراكب
الجنازية كما سنذكر بعد . ولو أنه لم يعثر حتى الآن على سفن حول هرم سنفر و
لعدم حفر المنطقة حفرًا تامًا (٣٩) . ولكن عثر على أمثال هذه السفن حول
أهرام خوفو وخفرع .

وسوف نجد أن هذا النظام قد اتبع في بناء المجموعة الهرمية طوال عصر
الأسرات الرابعة والخامسة والسادسة أي منذ أوائل عصر الدولة القديمة حتى
نهايتها .

أهرام الجيزة - هرم خوفو أو الهرم الأكبر :

خلف خوفو والده سنفر و على العرش ومن المحتمل أنه نشأ متأثرًا بعظمة
مباني والده في ميدوم ودهشور ، فوقع اختياره على منطقة تقع على حافة
الصحراء غربى الجيزة . وأقام عليها هرما أكبر حجما من هرم والده ، وتبعه
ملك آخران من ملوك الأسرة الرابعة هما « خفرع » و « منكاورع »

(منقرع) فشيدها هرميهما جنوب هرم خوفو بمسافة قصيرة . وكان لكل من هذه الأهرامات اسما يعرف به . فكان هرم خوفو يسمى « أفق خوفو » (١٠) (اخت - خوفو) وكان هرم خنفرع يسمى خنفرع العظيم (ور - خنفرع) وكان هرم منكاورع يسمى « منكاورع المقدس » (حر - منكاورع) .

وتتفق اهرامات الجيزة - بالإضافة إلى شكلها العام وطراز بنائها - في عدة نواح أخرى ، منها أن واجهات الهرم الأربعة تواجه الجهات الأصلية ، ومنها أيضا أن جميع مداخلها تقع في الواجهة الشمالية ، وهذه الظاهرة تتلاءم مع العقيدة المصرية بأن الروح تطير بعد الموت إلى الشمال حيث تتحد بمجموعة النجوم التي كان المصريون يسمونها « النجوم التي لا تعرف الفناء » (إنخيم - سك) ، وهي مجموعة النجوم القطبية الدائمة اللمعان . وكان المصريون يعتقدون أن الروح تأتي من مستقرها بين هذه النجوم أي من الجهة الشمالية لزيارة الجسد المدفون داخل الهرم .

وهرم خوفو : أو كما يعرف باسم « هرم الجيزة الأكبر » لا شك أعظم هذه الأهرامات ، بل هو يمثل دون شك أعظم ما وصل إليه بناء الأهرام من حيث الحجم وفن المعمار . وقد قدر بعض الباحثين أنه عندما كان كاملا ، كان يحوى ٠٠ ر ٢٣٠ كتلة حجرية تقريبا تزن كل منها ٢٥ طن في المتوسط ، ويعمل وزن بعضها إلى ١٥ طنا . ويبلغ طول كل ضلع من جوانب الهرم ٢٣٠ مترا وارتفاعه الأصلي ١٤٦ مترا (حاليا ١٣٧ مترا) ويشغل مساحة تبلغ ١٣ فداناً أو ٥٤٠٠٠ مترا مربعا .

ويقع مدخل الهرم الأكبر في الناحية الشمالية ويؤدي إلى ممر هابط (شكل ٣٣ - ١) ثم طريق صباء (شكل ٣٣ - ٤) ، يلتقي بهليز متسع يسمى

« البهو الكبير » (٧) يبلغ طوله ٤٧ مترا وارتفاعه ٨٥ أمتار ، ويؤدي إلى حجرة الدفن (٨) . وتوجد بالهرم غرفتان أسفل غرفة الملك ، احدها تحت سطح الأرض (٣) والأخرى على ارتفاع ٢٠ مترا فوق سطح الأرض ، وتعرف باسم غرفة الملكة (٦) وهي تسمية خاطئة . وسبب وجود هاتين الغرفتين أن المصريين بنوا الهرم على دفعات ، فأولا بنوا هرما صغيرا فحفروا له حجرة الدفن الموجودة أسفل الأرض وموقعها يناسب حجمه . وعندما زادوا في حجم الهرم ، أنشأوا الغرفة المسماة بغرفة الملكة ، وعندما زادوا حجمه للمرة الثانية شيدوا الغرفة المعروفة حاليا بغرفة الملك . فجميع الغرف في الهرم كان الغرض منها إذن هو دفن الملك فقط . وهناك دليل ظاهر يوضح لنا هذه الزيادة التي اتبعت في بناء الهرم ، هو عدم تقاذ « مسلكي الهواء » (*) اللذين يخرجان من جانبي غرفة الملكة . وكان من المفروض أن تصلا إلى خارج الهرم كما هو واضح في مسلكي الهواء اللذين يخرجان من غرفة الملك (١٠) .

وبالهرم الأكبر ظواهر معمارية فريدة ، وتتجلى إحداها في بناء البهو الكبير (٧) الذي يروع المرء بضخامته واتساعه . ويدل صقل أحجاره ودقة تلاحمها على مهارة في البناء بلغت حد الكمال . والسقف يرتفع في شكل قبو مدرج لا يكاد يشبه شيء في تأثيره الضخم . ويتألف من سبعة مداميك (درجات) لا يزيد بروز كل مدامك عن سابقه على سبعة سنتيمترات .

والظاهرة الفريدة الثانية ، هي تلك الدقة الفائقة في تسوية الأحجار وخاصة

(*) اصطلاح الباحثون على تسمية هذه الفتحات بهذا الاسم باعتبار أنهما فتحات لتهوية ولو أن الامتقاد السائد أنه كان لها غرض جنازي هو في الغالب أن تكون هذه الممالك طريقا لزيارة الروح لجنّة الملك .

أحجار الكسوة الخارجية ، التي يبلغ وزن الكتلة منها ١٥ طنا بحيث لا يكاد المرء يرى ما بيدها من لحامات (المونة) . وهي أدق من أية لحامات أخرى في كافة العمارة المصرية بل في أى مكان آخر في العالم . ويقول «فلندرز بترنى» أنها لا تزيد على ربع المليمتر (٤١) .

وهناك ظاهرة فريدة أخرى تتجلى في طريقة تخفيف ثقل الأحجار الواقعة على سقف حجرة الدفن . فرغم أن المصريين شيدوا سقف هذه الحجرة من تسع كتل ضخمة من حجر الجرانيت الصلد ، يبلغ وزن الكتلة الواحدة ١٥ طنا ، فقد احتاطوا من احتمال سقوط سقف الحجرة تحت ضغط الثقل الهائل لأحجار الهرم المبنية فوقها ، والتي يبلغ ارتفاعها حوالى ١٠٠ متر فوق سقف الحجرة . وقد اتبع المصريون في ذلك حيلة معمارية تثير إعجابنا ، وهي أنهم أفرغوا خمس غرف صغيرة فوقها ، لا يزيد ارتفاع الواحدة عن متر واحد (شكل ٣٣ - ٩) ، ثم بنوا سقف الحجرة العليا على هيئة جمالون (مثلث) ، لتوزيع الثقل الواقع فوقه والقائه على الجانبين .

سمر ومن بين الأجزاء الداخلية للهرم الأكبر بئرا أو ممر شبه رأسى ذو شكل متعرج (شكل ٣٣ - ١١) ، ويعتبر وجودها ردا على الادعاء القائل بأن بنىة الأهرام لم يكونوا يقيمون وزنا لأرواح العمال الذين كانوا يسخرونهم في بناء الهرم ، فإن حفر هذه البئر يدل على حرص بنىة الهرم على أرواح العمال الذين قاموا بسد الممر الصاعد (٤) بكتل الأحجار ، وذلك بتوفير مخرج لهم بعد اتمام مهمتهم (٤٢) . إذ كان لابد من دفع هذه الأحجار من الداخل ليسد هذا الممر الذى ينتهى عند بداية البهو الكبير (٧) مما كان يترتب عليه حجب العمال الذين يقومون بهذا العمل فى البهو الكبير ، فأعد البئر (١١) التى تصل بين بداية

النهر الكبير وبين الممر الهابط (٢) المؤدى إلى الغرفة الواقعة تحت سطح الأرض (٣) والنبي يوصل إلى باب الهرم (١) . فلو لم يحرص بناة الهرم على أرواح هؤلاء العمال لما كلفوا أنفسهم بحفر هذه البئر ولتركوا العمال يهلكون داخل الهرم .

والهرم الأكبر معبدان أحدهما جنازى وقد اندثرت أغلب معالمه ، والآخر معبد الوادى وتوجد أطلاله أسفل قرية نزلة السمان . ولذلك لا تعطى معابد الهرم الأكبر فكرة واضحة عن مجموعة المعابد الملحقه بالأهرام . ولكن التى تفيدنا فى هذه الناحية هى المعابد الملحقه بهرم خنوم .

مراكب الشمس :

يطلق هذا الاسم عادة على السفن التى عثر عليها بجوار الأهرام وإن كانت التسمية لا تعبر عن الغرض من هذه المراكب تعبيرا دقيقا . فقد كان الغرض منها أن تكون رمزا لرحلة الملك المتوفى مع إله الشمس فى السماء ، لىكتسب الملك من إله الشمس صفتى التجدد والخلود . أى أنها كانت سفنا جنازية بالنسبة للفرعون ، وإن كانت تتعلق برحلة الشمس فى السماء . ومن هذا النوع المركب المحفورة فى الصخر إلى الشرق من هرم خوفو ، التى تعتبر أكبر وأوضح سفينة من السفن المحفورة حول الأهرامات . وكانت هذه الحفرة تحوى فيما مضى سفينة كاملة من الخشب وقد ثبت ذاك بصفة قاطعة ، نتيجة العثور على سفينة خشبية كاملة (١٢) فى عام ١٩٥٤ فى جنوب هذا الهرم ، يبلغ طولها ٤٣ مترا وعرضها حوالى ستة أمتار وبها مقصورة لجسد الملك مساحتها تسعة أمتار . وقد تبين من فحص هذه السفينة ، أنها استخدمت فى رحلة فوق الماء ، بدليل

وجود حوز للحيال في الخشب . ويرجح أن الغرض من هذه الرحلة : كان الانتقال بجثة خونو في الليل قبل دفنها في الهرم ، لزيارة عراصم مصر القديمة ذات الشهرة الدينية مثل بوتو وسائس وهليو بوليس وغيرها .

هرم خفرع والمعابد الملحقة به :

لا يصل هرم خفرع (أو الهرم الثاني) إلى مستوى هرم خوفو من حيث دقة البناء وضخامة الكتل الحجرية المستخدمة في بنائه . وهو أقل من هرم خوفو ارتفاعا بعدة أمتار إذ يبلغ هذا الارتفاع حاليا ١٣٦ مترا (وكان فيما مضى ١٤٣ مترا) وإن كان يبدو من بعيد أكثر ارتفاعا من هرم خوفو . ويرجع ذلك إلى أنه شيد فوق أرض مرتفعة قليلا . ويبلغ طول قاعدة هرم خفرع ٢١٥ مترا .

وأهم المعالم الخارجية لهرم خفرع ، هي الجزء الباقي من كسوته الخارجية التي ما زالت باقية بالقرب من القمة ، وهي من الحجر الجيري . كما حفظت بعض أجزاء الكسوة عند القاعدة وهي من حجر الجرانيت الوردي الذي استخدم فقط لكسوة المذمك الأسفل . والجزء الأكبر من المعر الذي يوصل إلى غرفة دفن خفرع وكذلك هذه الغرفة ، تقع كلها في مستوى سطح الأرض تقريبا ، وذلك على العكس من هرم خوفو . وتعتبر مجموعة هرم خفرع كما قلنا أكمل المجموعات الهرمية في جبانة الجيزة . فنجد معبد الوادي على حافة الصحراء وهو يلاصق تمثال أبي الهول (شكل ٣٤) لذلك ساد اعتقاد خاطئ قديما أنه معبد أبي الهول إلى أن تم الكشف عن معبد أبي الهول أمام التمثال مباشرة وقد ضاعت أغلب الأجزاء العليا من جدرانها

وواجهة معبد الوادي (شكل ٣٥ - أ) تتجه نحو الشرق وأمامه منبني

على قناة ، الجزء الجنوبي منها يمر تحت نفق بنى من كتل ضخمة من الحجر الجيري . وكان الدخول إلى المعبد عن طريق مدخلين (٤٤) أحدهما في الجهة الشمالية (١) والآخر في الجهة الجنوبية (٢) ، ويوصل كلا المدخلين إلى ردهة طويلة (٣) عثر عالم الآثار الفرنسي مارييت Mariette داخل بئر فيها على تماثيل من الديوريت للملك خفرع أحدهما هو التمثال المشهور في المتحف المصرى (شكل ٧٠) (٤٥) ومن هذه الردهة يخرج ممر يؤدي إلى بهو على شكل حرف T (٤) كان سقفه محمولا على ستة عشر عمودا مربعا من الجرانيت الأحمر . وكان يستند على جدران هذا البهو ثلاثة وعشرون تمثالا للملك . (شكل ٣٦) (٤٦) .

وبالإضافة إلى ضخامة الأعمدة المربعة يلاحظ أن كل عمود نحت من كتلة واحدة من الحجر (شكل ٢٦) وهذه أول مرة نجد فيها عمودا منفردا . فقد ظهرت الأعمدة في مباني زوسر وهى متصلة بالجدران (الأشكال ٢٣، ٢٤، ٢٥) ، وقد قلنا فيما سبق أن ذلك يرجع إلى تشكك المصريين فى قدرة العمود الحجرى المنفرد على حمل السقف - لحداثة عهدهم باستخدام الحجر - فنحتوه متصلا بالجدران شأن العمود النباتى عندما كانوا يربطونه إلى جدران الكوخ المصنوعة من أعواد النبات أو المبنية بالطين . ويبدو أن هذا الشك لم يزايلهم تماما حتى عهد الأسرة الرابعة وهو العصر الذى بلغ فيه البناء بالحجر القمة . إذ عندما أقاموا عمودا منفردا نحتوه فى شكل مربع ، وهو الشكل الذى يضافى على العمود كبر قدر من الصلابة ، بل وفوق ذلك نحتوه من قطعة حجر واحدة ولم يبنوه من كتل فوق بعضها ضامنا لصلابته وقوة تحمله . وقد رصفت أرضية المعبد بـسلاط من المرمر المصرى وكسيت جدرانه السفلى بالجرانيت ، وقد أجيّد صقل سطوح هذه الأحجار حتى لتبدو كأنها مرايا أو سطوح من زجاج (٤٧) .

وقد صنعت التماثيل من أحجار مختلفة منها حجر الديوريت المرقط وحجر المرمر المصرى ذي اللون الأصفر وحجر الشيست الأخضر القاتم وكانت ملاسة الجدران من خلف التماثيل مما يزيد في إبرازها وقوة تأثيرها . (شكل ٣٦) (٤٨) . وكان ينحدر من نوافذ المعبد العالية - التي كانت لاتزيد على كوات صغيرة في أعلى الجدران وأسفل السقف مباشرة - كان ينحدر منها ضوء الشمس الذي يتلألأ على السطوح المصقولة للجدران والأعمدة ثم ينعكس على التماثيل ذات الألوان فتضيء بالنور الالهى ، ويبرز جمال إله الشمس وبهاؤه ، وتتجسد الفكرة التي سادت خلال هذا العصر ، وهي الارتباط بين رع إله الشمس المتجلى في السماء من خلال أشعته ، وبين الفرعون الإله المتجلى على الأرض في المعبد من خلال تماثيله .

وفي الركن اليمين من البهو يبدأ ممر يؤدي إلى الطريق الصاعد (شكل ٣٤ - ٤) الذي يبدأ من معبد الوادى ويتجه إلى المعبد الجنائزى الملاصق للهرم . وهذا الطريق يكاد يكون مقطوعا بأكمله في صخور الهضبة ، وبه ظاهرة معمارية جديدة هي وجود نفق أسفل منحوت في الصخر لكي ييسر الانتقال بين جانبي الطريق الصاعد ، ويعتبر أقدم ما أنشئ من اتفاق في التاريخ .

ويعتبر المعبد الجنائزى لخنفرع (شكل ٣٥ ب) نموذجا للمعابد الجنائزية في الدولة القديمة ، إذ يحتوى على العناصر الخمسة الرئيسية في هذه المعابد وهي بهو المدخل (الذى يتصل بهو الأعمدة) ، ثم فناء مكشوف ثم خمسة كوات للتماثيل ثم المخازن ثم وأخيرا قدس الاقداس . ويبدأ المعبد عند نهاية الطريق الصاعد فنجد عدة ممرات تؤدي إلى بهو سقفه مجرل على أربعة عشر عمودا مربعا (شكل ٣٥ ب - ١) وبعد هذا البهو نجد بهوا آخر كان سقفه

لمحولا على عشرة أعمدة (٢) وبعد ذلك نجد فناء المعبد (٣) تحيط به من جوانبه
بوائك كان أمام كل منها تمثال للملك .

ويخرج من الفناء خمسة ممرات صغيرة تؤدي إلى خمس كوات أو فجوات
(٤) لتماثيل الفرعون . ويرى بعض الباحثين أن كلامها يقابل لقبا من القاب
الفرعون الخمسة . وقد أصبحت هذه الكوات منذ عصر خفرع من الطواهر
المعمارية الثابتة في جميع المعابد الجنائزية للملوك، أما في معابد الملكات فان عددها
يقتصر على ثلاث فقط.

وإلى هنا ينتهى الجزء العام من المعبد، ويبدأ بعد ذلك الجزء الخاص ويتكون
من غرف المخازن (٥) اللازمة لأدوات العبادة والطقوس عددها خمس ثم من
هيكل مستطيل (٦) يوجد في آخر المعبد هو قدس الاقداس . وكانت توجد
في جداره الملاصق للهرم فجوة عريضة تقع على محور المعبد والهرم ، ويظن أنه
كان بها باب وهمى ومن أمامه مائدة قربان.

ولعلنا نتساءل ما هى وظيفة هذه الأجزاء المختلفة في كل من معبد الوادى
والمعبد الجنائزى ؟ لقد كان معبد الوادى (شكل ٣٥ أ) مخصصا لغسل جثة
الملك وتحنيطه. (٤٩) وكان الكهنة يقومون بثلاثة طقوس هامة لهذا الغرض ،
ولها غسل وتطهير الجسم وكان هذا الأمر لا يستغرق إلا وقتا قصيرا . وثانيها
تحنيط الجثة ، وكان يستغرق وقتا أطول بكثير إذ توجد كتابه في مقبرة
الملكة «مر سعنخ» بجمانة الجيزة (ربما كانت إحدى زوجات خفرع) تفيد أن
٢٧٢ يوما مرت بين موتها ودفنها ، ولعلها فترة التحنيط . وثالث الطقوس هو
الطقس المسمى «فتح القم» ، وكانوا لا يقومون بعمله إلا بعد التحنيط وفي

يوم الدفن ، وكان هذا الطقس طقساً سحرياً يقصد به تمكين الجسم من أن يستمتع بالقرابين في الحياة الأخرى التي يوشك أن يدخل فيها حسب اعتقاد المصريين .

ومن المحتمل أن غسل الجسد وتطهيره كان يتم في الردهة الطويلة (٣) . ولعملية التطهير فائدة دينية هي أنها تجدد الملك المتوفي مثلاً يتجدد إله الشمس كل صباح في بحيرة السوسن قبل القيام برحلته في السماء . أو كما يتجدد أوزيرس أى تعود الحياة إليه في عمائد العصور اللاحقة بتطهير جسده . وبعد اتمام مراسم التطهير تؤخذ جثة الملك للتحنيط . وكان ذلك يجري في الغالب في سرادق مقام فوق السقف تحت ظلال إله الشمس وفي حمايته . ولا تزال الثقوب التي ربما استعملت لتثبيت القوائم في مثل هذا السرادق ، واضحة في بلاط السقف . (٥٠)

وكان ثالث الطقوس هو طقس فتح الفم ويجرى أمام التماثيل في إلهو أو قاعة الأعمدة (٤) فبعد عملية التحنيط ولف الجسد باللفائف يؤخذ إلى هذا إلهو حيث توجد التماثيل فيدون الكهنة ، ومن بينهم واحد على الأقل من أبناء الملك المتوفي ، من كل تمثال الواحد بعد الآخر ومعه أداة ذات شكل معقوف ، ترمز للقيام بهذه العملية يقر بها من فم (*) التمثال . على أساس أن التمثال يعتبر مسكناً للروح المادية (الكا) .

(*) في العصور التالية وخاصة في مصر الدولة الحديثة كان طقس «فتح الفم» يجري على المومياء نفسها وتكرر هذا المنظر كثيراً في رسوم مقابر طيبة من ذلك العصر .

وبعد اتمام هذه المراسيم توضع الجثة في تابوت خشبي ثم يحملونها إلى خارج مبنى معبد الوادي ثم إلى الممر الصاعد في طريقهم نحو المعبد الجنائزي.

وكان الطريق الصاعد مسقوفا وجدرانه محلاة بنقوش وقد وصف هيرودوت الطريق الصاعد الخاص بالهرم الأكبر بأنه كان مسقوفا وأن بنائه استغرق عشر سنوات، (١٠)

وعندما يصل الموكب إلى المعبد الجنائزي تجرى عليه الصلوات والطقوس الجنائزية، وليس لدينا معلومات محددة عن هذه الصلوات والطقوس، ولكن في العصور التالية كانت الطقوس فتح الفم تجرى في المعبد الجنائزي بدلا من معبد الوادي .

وبعد ذلك تنقل المومياة إلى داخل الهرم حيث توضع في غرفة الدفن ثم يغلَق مدخل الهرم اغلاقا أبديا ويخفونه تماما وراء أحجار الكساء الخارجي .

ولقد كان لكل هرم هيئة كهنوت خاصة به وكان الكهنة مقسمين إلى فرق تقوم كل منها بالعمل ساعات محددة كل يوم، وكان عليهم القيام بالطقوس اليومية في المعبد الجنائزي بوجه خاص التي من شأنها استمرار روح الميت في الاستمتاع بالحياة الأخرى إلى الابد . وأهم هذه الطقوس تقديم القرابين . وكانوا يسبقون تقديم القرابين بعملية تطهير يحرقون فيها البخور ويعصبون الماء النقي . وأثناء طقوس تقديم القرابين وإجراء الصلوات كان على الكهنة تلاوة الصلوات والابتهالات بطريقة معينة بحركات خاصة بالأذرع أو الجسم فإذا لم تؤد أداء صحيحا حسب ما تفرضه التقاليد ، فإن الطقس بأكمله لا يصبح فعالا . ولضمان استمرار الخدمة الدينية على روح الملك المتوفي كان الملك

في حياته يوقف ضياعا كبيرة على ما اقامه من أهرامات ومعابد حتى يستطيع الكهنة تقديم القرابين إلى أبد الأبد (طبقا للتعبير المصرى). وكانت هذه الأراضي وقفنا أبديا ولهذا استمرت عبادة بعض ملوك الدولة القديمة آلاف السنين ، إذ نعرف أن بعض كهنة سنفرو وخوفو وخفرع كانوا يقومون بواجباتهم في وظائفهم بين خرائب معابد أولئك الملوك في أيام البطالة. (٥٢)

اننا إذا استعرضنا طراز العمارة في عهدى خوفو وخفرع ، نلاحظ أنها عمارة ضخمة قوية جادة صارمة خالية من زخرف البناء وحليته ولعلها بهذه الصفات تعكس صرامة الملكية وجبروتها وهيبتها في ذلك العصر . فان من يستقبل وهو الأعمدة في معبد الوادى الخمرع لا يلبث أن يؤخذ بعظمة البناء وضخامة العمود المربعة حتى لتحبس عليه الرهبة نظراته ، وتأخذها بنوع من القيد ما تكاد تغفل منه . لقد سادت هذه العمارة الاحجار الضخمة والأعمدة المربعة والخطوط المستقيمة فأصبغت عليها تلك الخطوط نوعا من الانسجام مع خطوط الطبيعة . فخطوط الهرم تسودها الاستقامة ، وهى فى القاعدة تتحد مع الخطوط الأفقية للهضبة ، وفى الجوانب تتحد مع الخطوط المائلة لسطح الهضبة ، ثم تمتد مصعدة نحو السماء ومسطحات الهرم شاسعة يتوه فيها النظر وتتفق وأبعاد الهضبة العظيمة التى يقوم عليها . ومما يزيد فى إبراز الهرم فى مكانه ، مصاطب أفراد الأسرة المالكة ورجال الدولة وقد صفت من حوله صفوف مستقيمة ، توازى خطوط قاعدة الهرم ، وتفصلها شوارع مستقيمة تتوازى وتتعامد معها . وليس من شك فى أنه طراز محكم مقصود لذاته، بدليل اختلافه اختلافا واضحا عن طراز البناء فى عهد زوسر ، فضلا عن أنه يتسق أحسن اتساق مع ضخامة الأحجار التى استخدمها ، بما يدل على أن المعمارى

في عهدى خوفو وخفرع ابتعد عن تقليد المباني القديمة التي كانت تشيد باللبن وأعواد
النبات وأنه اعتمد على إبراز قوة تأثير الحجر ووصل إلى غرضه باستخدام
الأحجار الضخمة وحسن صقلها .

طريقة بناء الهرم . -

لا شك أن أول ما يجول بخاطرنا عندما نشاهد الأهرامات الضخمة هو
التساؤل عن الطريقة التي اتبعها المصريون القدماء في بنائها وفي رفع الكتل
الحجرية الضخمة إلى أعلى الهرم : فالبعض لا يكاد يصدق أن مثل تلك المباني
الضخمة يمكن أن تبنى بسواعد البشر أى بالمجهود العضلي للإنسان وبأبسط
الوسائل . وهم يفترضون أن المصريين استخدموا في ذلك أدوات وآلات
ميكانيكية متقدمة لم تصل إلينا ، وأنهم عرفوا المرفاع (الونش) . وهذه كلها
افتراضات لا أساس لها ، فلم يكن المصريون يعرفون أمثال هذه الآلات، بل
حتى البكرة، لم يثبت أن المصريين القدماء قد عرفوها . والحقيقة أن الهرم بنى
بأبسط الوسائل وذلك باستخدام المنحدرات والعتلات الخشبية والهزازات .
وقد وصلت إلينا أدلة من مصر الفرعونية تؤكد ذلك وقد سبق أن أشرنا إليها، منها
المنحدر الذي كشف عنه إلى جوار هرم الملك «نخمسخت» أحد ملوك الأسرة الثالثة
في سقارة ، وهو المعروف بالهرم الدفين. (٣) كما وصلت إلينا أدلة على استخدام
المنحدرات في رفع الأحجار في المباني الأخرى غير الأهرامات ، مثل المنحدر
المبنى باللبن الملاصق للصرح الأول في معبد أمون رع بالكرنك. (٤) بل وصل
إلينا رسم منحدر على جدار مقبرة الوزير رنخمارع في طيبة (شكل ٥٥) (٥) .
أما الهزازات فقد وجد نموذج لها فيما بعد أيضا في أساسات معبد حتشپسوت

في الدير البحري (شكل ٥٤). (٥٦) وكانت تستخدم في رفع الكتل الحجرية إلى أعلى وذلك بواسطة وضع خراير مديبة من طرفها تحت جانبي الهزاز بالتبادل حتي يرتفع الهزاز والحجر فوقه إلى الارتفاع المطلوب.

ولم يعرف المصريون العجلة خلال عصر بناء الاهرامات في الاسرة الرابعة وحتى عندما عرفوها في أواخر عصر الدولة القديمة (شكل ٦٦) لم يستخدموها في نقل الاحجار ، ربما بسبب ثقل الكتل الحجرية وعدم تحمل العجلة لها ، ولذلك استخدموا الزحافات والاسطوانات الخشبية لهذا الغرض ، وكانت الكتل الحجرية توضع على الزحافة ويحسرها الرجال (شكل ٥٥) أو الثيران (٥٧).

أما طريقة استخدام المنحدرات في بناء الاهرامات، فتتلخص في بناء منحدر واحد من الزاب والرمل المدعم باللبن من جوانبه ، والمبلط بعروق من الخشب ليتحمل ثقل الكتل الحجرية عندما تسحب عليه ، ويلصق هذا المنحدر أحد جوانب الهرم وهر في الغالب الجانب المواجه لشاطئ النيل. ويمكن تسميته «منحدر التمرين» (٥٨) نظرا لأنه كان يستخدم في نقل الكتل الحجرية ولوازم البناء إلى أعلى الهرم . وحول الجوانب الثلاثة الأخرى للهرم تبنى ثلاثة جسور يمكن أن تسمى «جسور المشى» (٥٩) لأنها كانت تستخدم لمشى العمال وانتقالهم حول هذه الجوانب ، لتثبيت أحجار الهرم في واجهاته وضبطها في أماكنها من الخارج . وقد عثر على آثار جسور المشى هذه حول ثلاثة جوانب للهرم الدفين أيضا. (٦٠) وكلما ارتفع مستوى البناء أمام جوانب الهرم الأربعة ، كلما عثر على منحدر التمرين وزيد في طوله . أما جسور المشى فإنها تعلو فقط أي يزداد ارتفاعها دون زيادة طوليها لأن جوانبها شديدة الانحدار.

فإذا بلغ البناء القمة يكون الهرم نفسه قد اختفى داخل المنحدر والجسور الثلاثة. وعندئذ يبدأ العمال في إزالة منحدر التمرين وجسور المشى بالتدريج من أعلى إلى أسفل وكلما أزالوا طبقة منها وضعوا مكانها أحجار الكسوة الخارجية التي كانت تتخذ من الحجر الجيري الأبيض الناعم المجلوب من طره (بينما كانت كتلة الهرم نفسه تبنى من حجر جيري أكثر خشونة ومائل للاصفرار يقطع من نفس هضبة الجيزة). وكانت حجارة الكسوة تشكل على هيئة مثلثات قائمة الزوايا لكي يسهل تثبيتها في أماكنها بين مدرجات الهرم. وكان شكل الهرم قبل تثبيت أحجار الكسوة يشبه الشكل الحالي للآهرامات بعد أن سقطت هذه الكسوة خلال العصور. وتعطينا بقايا الكسوة الخارجية التي مازالت باقية حتى الآن فوق قمة هرم خنفرع مثالا واضحا لما كان عليه شكل الهرم بعد اتمام بنائه. وهكذا كلما تناقص ارتفاع منحدر التمرين وجسور المشى كلما ظهر جزء أكبر من الهرم وبدأ أملس مصقولا حتى إذا ما وصل العمل إلى القاعدة ظهر الهرم ككتلة ضخمة ملساء ناصعة البياض تتلألأ عليها أشعة الشمس مضيئة أرجاء المكان. وبهذا تتأكد الفكرة السائدة بين رعايا الفرعون أنه مثلما كان في حياته إبنًا للشمس، فقد اتحد بعد موته بالشمس وصار هو الشمس ذاتها التي ترسل أشعتها فتغمر مقابر أتباعه ورعاياه المتواضعة المصطفة حول هرمه المهيّب، كما نمت تستمد من الفرعون المؤله المسيحي داخل الهرم النور والنعيم الأبدى في الحياة الأخرى، كما كان أصحابها يستمدون منه النعيم الدنيوي إبان حياتهم الدنيا.

أبو الهول

رغم أن دراسة تمثال أبو الهول تدخل في مجال البحوث لا العمارة، فإنه

يقترن دائما بمجموعة هرم خفرع المعارية لعدة أسباب ، أولها أنه من الناحية المعمارية يعتبر مكافئاً لهذه المجموعة الهرمية (شكل ٣٤) ، وثانيها أن وجهه يشبه وجه تمثال الملك خفرع إلى حد كبير، وثالثها أن معبد أبو الهول الممتد أمامه والملاصق لمعبد الوادي لخفرع يشبه في طرازه هذا الأخير.

ولعل المرء يتسائل عن سبب نحت هذا التمثال بهذه الضخامة ، إذ يبلغ طوله ٥٧ متراً وارتفاعه ٢٠ متراً . ان المرجح أن نحت التمثال قد جاء عرضاً ولم يكن مقصوداً أي لم يكن ضمن تصميم مجموعة هرم خفرع منذ البداية . وقد ثبت من الدراسات الأثرية للمنطقة أن جسم أبي الهول كان صخرة صلبة اعترضت طريق المهندسين والعنانين المصريين وصعب عليهم تسكيرها ، فتفتق ذهن أحد الموهوبين منهم عن فكرة تحويلها إلى تمثال للبقاء عليها في شكل يتفق مع طبيعة المكان ، وكانت أن شكلها أحد الفنانين المهرة إلى تمثال على هيئة أبي الهول .

أما عن سبب اتخاذ التمثال هيئة أبي الهول بالذات أي برأس إنسان وجسم أسد ، فيمكننا التعرف على ذلك من دراسة أصل شكل أبي الهول . فإذا رجعنا إلى أقدم الآثار في عصور ما قبل الأسرات نجد أن بعض اللوحات الأرواقية قد صورت عليها أشكال أسود تهاجم حصوناً أو رجالاً ذوي ملامح أجنبية ، وهذه الأسود تمثل الملك المنتصر . وقد استمر هذا التشبيه خلال العصور التاريخية. (٦١) ولعل سبب هذا التشبيه تلك الصفة المشتركة بين الملك (أو الزعيم في عصور ما قبل التاريخ) وبين الأسد وهي صفة الحماية والحراسة . فكلاهما يعتبر حامياً لأتباعه يذود عنهم ، ومن هنا اتخذ شكل الأسد حامياً أو حارساً للأماكن . ولما كانت الجبانة هي أهم مكان يتطلب الحراسة في نظر المصريين ، فقد فكروا في نحت تمثال الأسد رمزاً لتلك الحراسة .

غير أن المصريين بعد أن تقدموا في المدنية طويلا خلال العصر التاريخي، لم يعودوا يتقبلوا فكرة تمثيل الملك على هيئة الأسد الخالصة كما كانوا يفضلون زمن بدائيتهم في عصور ما قبل التاريخ، نظرا لما تتمرن به صورة الأسد الخالصة من العنف والوحشية، وهي صفات يريدون أن ينزهوا ملكهم عنها، فاهتدوا إلى استعارة رأس الإنسان ليرمز إلى القدرة العقلية، وأبقوا على جسم الأسد ليكون رمزا للقوة الجسمانية. (٦٢)

ولما كان الملك يحمل لقب «حور»، وكان المصريون يطلقون على الجبانة أحيانا لفظ «أخت» أي «أفق»، فقد أطلقوا على تمثال أبو الهول (الذي يمثل الملك في الجبانة) اسم «حور-إم-أخت» ومعناها «حور(الملك) في الأفق (الجبانة)» وهذا هو الاسم الذي عرف به أبو الهول وإن كان لم يرد على الآثار المصرية إلا في عصر متأخر عن عصر الدولة القديمة. وقد حرقه اليونان إلى (Harmakhis).

وكانت هذه الصفة نفسها أي وجود تمثال أبو الهول في الجبانة سببا في أن أطلقوا عليه اسم «أتوم» وهو اسم إله الشمس عند الغروب، وكان يمثل أحيانا على هيئة رجل كبير السن يتكئ على عصا كأنما يسعى إلى القبر، فهو من هذه الناحية يشبه الملك المتوفي لأن الغروب يعادل الموت عند المصريين القدماء.

على هذا الأساس، وطبقا لهذه التشبهات فإن تمثال أبو الهول الذي يمثل الملك خفرع كملك مؤله في الجبانة (حور-إم-أخت) وفي الحياة الأخرى (في الغروب) يحمي (في شكل الأسد) مقبرته وما حولها أيضا من مقار رجاله وأتباعه.

أما التسمية «أبو الهول» فليس لأصولها علاقة باللغة العربية كما يبدو من نطق اسمها ، وإنما هي مشتقة من كلمتين أحدهما مصرية قديمة والآخرى كنعانية .

ففي عصر الدولة الحديثة سكن المنطقة المجاورة لأبي الهول جماعة من المهاجرين الكنعانيين ، الذين جاءوا من الشام وفضلوا الإقامة في منطقة أبي الهول المنعزلة على هامش الصحراء ، حيث مارسوا عبادة إلههم الذي كانوا يدعونه «حول» وهي كلمة قريبة من كلمة «حور» .(*) المصرية التي كانت تطلق على أبي الهول (من التسمية «حور-إم-أخت») وكان المصريون في ذلك العصر يكتبون الاسم حور بعلامات تحمل النطق «هول» . فعبد الكنعانيون أبوا الهول على أنه معبودهم «حول» ، وخاصة عندما لاحظوا تشابها بين صفات الإلهين . فقد كان معبودهم «حول» يمثل على شكل صقر وهو رمز الإله «حور» المصري كما كان الها للموتى (٦٣) .

(*) الواضح أن التشابه بين أصول هذه المسميات ترجع إلى ظروف أخرى من أهمها صلات المصريين بسكان الشام بعد غزوهم تلك البلاد وتكوين الامبراطورية المصرية في غرب آسيا . فقد أخذ المصريون يعملون على التقارب بينهم وبين شعوب الشام وظهر ذلك واضحا في التقريب بين إلهتهم وبين إلهة هذه البلاد كما يدل على ذلك المثال الذي نحن بصدده . فقد لاحظ المصريون أن إلههم «حور» والذي كان يرمز له بالصفة يشبه في رمزه وصفاته إله كنعاني هو «حورون» وهو الاسم الأصلي الذي تحور عنه الاسم «حول» الذي ذكرناه . فاعتمدوا على إلههم حور هذا الاسم الكنعاني «حورون» ونطقوها أحيانا «حورنا» ثم اطلقوا نفس الاسم «حورونا» على أبي الهول أيضا ربما لأنه يحمل الاسم «حور» . وقد بقيت التسمية «حورون» أو «حورنا» في اسم قرية «الحرانية» الحالية القريبة من أبي الهول .

مثل ابى الهول، ومن هنا نشأت التسمية «يو-حول» بمعنى «مكان الاله حول»
التي أطلقها المصريون القدماء على المنطقة وهي التي تحرفت إلى كلمة
«ابو الهول» (٦٤).

أهرام الجيزة الأخرى

أهم هذه الأهرام بدون شك هو الهرم الثالث أو هرم منكاورع ولا يختلف
عن الهرمين الكبيرين إلا في صغر حجمه إذ لا يزيد ارتفاعه الأصلي على ٦٦
مترا وطول قاعدته على ١٠٨ مترا . كما يختلف عنها في الكسوة الجرانيتية التي
تغطي ١٦ مدمكا (درجة) منه ابتداء من القاعدة. ويبدو أن كسوة هذا الهرم
ظلت باقية حتى العصر الاسلامي كما يستدل من كتابات الرحالة المسلمين.

والجزء الاكبر من الممرات الداخلية في هرم منكاورع وكذلك غرفة
الدفن توجد تحت سطح الارض بقليل وهو في ذلك يكاد يشبه هرم خفرع.

ومن المقابر الملكية الأخرى الهامة في منطقة الجيزة التي ترجع إلى عصر
الاسرة الرابعة مقبرة الملكة «خنت كاوس» التي يسميها البعض هرما (٦٥). غير
أن البعض الآخر لا يوافق على هذه التسمية على أساس أن مقبرتها ليست
ذات شكل هرمي (٦٦). فالجزء الاسفل من المقبرة تحت في الصخر على شكل قاعدة
مربعة طول ضلعها حوالي ٢٥ مترا وارتفاعها عشرة امتار. وفوق هذه القاعدة
شيد بناء على شكل تابوت مستطيل الشكل ارتفاعه حوالي سبعة أمتار (شكل ٣٤).
وقد نحت المعبد الجنائزي في قلب صخرة القاعدة ، ولا يزيد عدد حجراته على
ثلاث حجرات.

المصاطب ومقابر الافراد في جبانة الجيزة :-

يحيط بالاهرامات عدد كبير من المصاطب لافراد الأسرة المالكة وكبار رجال الدولة (شكل ٣٧ و ٣٨) ومن هؤلاء الأفراد اميرات وامراء ووزراء وكبار القضاة والقواد والكهنة والفنانون ، بل وحكام الاقاليم ، وهم يحيطون بمليكهم في مماته كما كانوا يحيطون به في حياته ، ليكرنوا منه في العالم الثاني كما كانوا في الحياة الدنيا . وفي هذا دليل على شدة مركزية الحكم و سطوة الملكية في عهد فراعنة الأسرة الرابعة . ورغم اختلاف عناصر بناء المصاطب في عهد كل ملك إلا أنها تتفق في طرازها العام الذي وصلت إليه بعد مرحلة طويلة من التطور . فمن المعروف أن شكل المصطبة ظل الطراز السائد للمقبرة الملكية حتى اوائل عهد الاسرة الثالثة فقد كان لزوسر مقبرة في بيت خلاف بالصعيد على شكل مصطبة . وقد أوضحنا فيما سبق الاسباب التي جعلت زوسر ومهندساه « محتب » يقلعان عن بناء مقبرة الملك في العاصمة منف على هيئة مصطبة ، ويشيدانها على شكل هرم مدرج . وقلنا أن ذلك يرجع إلى رغبة المحتب في تمييز مقبرة مليكه عن سائر مقابر رعاياه ، بعد شاع شكل المصطبة في بناء مقابرهم . وقد أصبحت المصطبة هي الشكل السائد لمقابر الأفراد طوال عصر الدولة القديمة بوجه خاص .

غير أن الشكل المميز للمصطبة الذي استقرت عليه طوال عصر الدولة القديمة كان قد مر بعدة تطورات خلال عصر الاسرتين الناية والثالثة . فبدلاً من اللبن الذي كانت تبنى به أصبحت المصطبة كتلة من الرديم المكسوة من الخارج بطبقة من الطوب ، ونقص عدد الشكارات إلى اثنتين كان مكانها عند طرفي الحائط الشرقي ، ثم تحولت المشكاة الجنوبية منها إلى حجرة للقرايين .

وفي الجدار الغربي لحجرة القرايين يوجد جزء غائر في الجدار اتخذ بالتدريج شكل الباب المصمت الذي يعرف في علم الآثار المصرية «بالباب الوهمي» (راجع ص ١٣٢) . والغرض منه ارشاد الروح إلى غرفة الدفن . أما البناء السفلي أسفل المصطبة فقد تطور بحيث أصبح البئر يؤدي إلى ردهة وسطى تؤدي إلى غرفة جانبية بالإضافة إلى غرفة الدفن . وكان الغرض من الغرف الجانبية حفظ الأشياء التي كانت توضع من قبل في البناء العلوي ، وذلك زيادة في ضمان سلامة الاثاث الجنائزي وحمايته من العبث .

وفي عصر الاسرة الرابعة وبالتحديد ابتداء من عصر منكاورع(*) استقر شكل المصطبة واتخذ طابعاً واحداً تقريباً فأصبحت المصطبة تتكون أساساً من عدة عناصر هي بنائه فوق الأرض مسطيل الشكل منحدر الجوانب (شكل ١٤) . ويؤدي باب في هذا البناء إلى قاعة تسمى المقصورة أو المزار (شكل ١٤-١) . الذي يحوي الباب الوهمي (شكل ١٢-٢ وقارن شكل ١٥) وأمامه مائدة قربان (٣) وفي أحد جوانب هذه القاعة يوجد دهليز ضيق يسمى السرداب (٤) يمتد بعرض قاعة المزار . وكان مخصصاً لوضع تماثيل المقوفى الخاصة بالروح (الكا) ، وكان السرداب مغلقاً إلا من فتحة أو أكثر تطل على المزار وغالباً ما تكون أمام وجه التمثال ، والغرض منها هو السماح للبخور ورائحة القرايين بالدخول إلى السرداب ، حتى يمكن للروح التي تحمل في التمثال أن تتمتع بها . وفي الجانب الآخر وراء قاعة المزار والسرداب ، يوجد بئر الدفن (٦) التي تنتهي فوهتها العليا في سطح المصطبة . وتنتهي فوهتها السفلى إلى نمر أو

(*) في عصر خوفو وتفرع ساد نوع من المصاطب كان المزار فيها يبنى بالطوب اللبن خارج المصطبة ولكن هذا النوع اختفى بعد عصر همام .

دهليز (٨) يؤدي الى غرفة الدفن (١٠) التي تحوى التابوت وبه جثة المتوفى (١١) وحول التابوت يوضع الاثاث الجنائزى (٩).

وبطبيعة الحال كانت البئر بعد الدفن تسد تماما بالأحجار والردم. ولحماية الممر وغرفة الدفن من تسرب الردم إليها كان مدخل الممر يغلق بعد الدفن بسدادات من الأحجار (٧).

هذا الطراز العام لمصاطب الدولة القديمة تعرض للتعديل والتغيير طبقا لثراء المتوفى ومركزه الاجتماعى. فمن المصاطب ما ألحمت بغرفة الدفن فيها غرفة جانبية تتسع للآثاث الجنائزى الوفير. ومنها ما اجتوت على قاعات ذات أعمدة وعلى غرف عديدة ومنها ما احتوت على أكثر من سرداب وعلى أكثر من باب وهمى. وكما قلنا فيما سبق (راجع ص ١٢٨، ١٣٣) كان هذا الباب تنقش عليه تعويذه القربان وأسماء المتوفى وألقابه. كما كان يرسم عليه المتوفى جالسا بمفرده أو مع زوجته وأمامه مائدة القربان (شكل ١٥).

والى جانب هذه المصاطب ظهرت فى الجيزة مقابر منحوتة فى الصخر كانت تحتوى تقريبا على نفس العناصر المعمارية التى تشتمل عليها المصطبة.

وكانت غرفة المزار (مقصورة تقديم القربان) تحلى بالمناظر المنحوتة نحتا بارزا وأغائر املونا وتمثل مختلف نواحي الحياة اليومية. فمنها ما يمثل حث الأرض وصيد السمك والطير وجيوان الصحراء والصناعات المختلفة وتقديم القربان من شراب وطعام.

وكانت رسوم هذه المناظر كلها تتجه نحو الباب الوهمى حيث توجد صورة

المتوفى جالسا أمام مائدة القربان وحيث تخرج الروح من الباب الوهمي للشمع بهذه المناظر والقرايين ، وكما سبق أن ذكرنا (ص ٦٩) ، صمّموا المصريون مناظر الحياة اليومية في المقابر لأعتقادهم أن الحياة الأخرى إنما هي على غرار الحياة الدنيا .

تطور المقبرة الملكية ومعابدها في النصف الثاني من الدولة القديمة :

يمكن القول بأن المقبرة الملكية وكذلك المعابد الجنائزية ومعابد الوادي ظلت تحتفظ بعناصرها الرئيسية التي ظهرت خلال عصر الأسرة الرابعة . وكل ما دخل على هذه المعابد من تجديد هو مزيد من الغرف والقاعات ثم نقش جدرانها ابتداء من الأسرة الخامسة بالصور والمناظر ، بعد أن كانت خالية من النقوش تقريبا أو بها نقوش قليلة في عهد الأسرة الرابعة. (*)

وقد شيد أغلب ملوك الأسرة الخامسة أهراماتهم في منطقة وادي صير ، جنوبي الجيزة (أنظر خريطه رقم ٣) ، بينما شيدوها بعضهم في سقارة مثل الملك أوناس (ونيس) . والملاحظ أن هذه الأهرام أصغر حجما وأقل اتقانا من أهرام ملوك الأسرة الرابعة ، حتى أن منها ما لا يزيد ارتفاعه على تسعة عشر

(*) شتر أخيرا بجوار هرم امنمحات الأول في اللشت على مكمل من الحجر الجيري عليها نقوش وكتابات يرجح أنها انتزعت من جدران معابد الوادي لحوقه وخفرع (لأهرامات المصرية ص ٣٠٦) وهذا دليل على أن بعض اجزاء من مباني ملوك الأسرة الرابعة كانت منقوشة وقد أنبأنا المؤرخ هيرودوت بأن الطريق الذي جرم المصريون عليه الاحجار لبناء هرم خوفو ، (وهو في الغالب الطريق الصاعد الذي يربط بين معبد الوادي والمعبد الجنائزي) ، كان منقوشا بصور حيوانات (هيرودوت : نقرة ١٢٤٠)

مترا مثل هرم الفرعون أوناس . وقد كسيت هذه الأهرامات من الخارج بالحجر الجيري الأبيض ولكن استخدمت في بناء قلب الهرم مواد أكثر رخصا كالرمل والحصى ، ونلاحظ هنا التماثل الكبير مع أهرام الأسرة الرابعة التي بنى داخلها بالأحجار الجيرية شبه المنتظمة . وربما يرجع سبب صغر حجم أهرام الأسرة الخامسة ورخص المواد المستخدمة في بنائها ، إلى أسباب اقتصادية حالت دون استخدام أعداد غفيرة من العمال ، وإلى ضعف الملوك ووهن العقيدة في ألوهيتهم .

أما عن العناصر الملحقة بهذه الأهرام ، فقد كان لكل هرم معبد اللوادي ومعبدا جنازيا شأن أهرام الأسرة الرابعة . (٦٨) وفي أواخر الأسرة الخامسة حدث تغير هام ، فبعد أن كانت غرفة الدفن والغرف الملحقة بها في أهرام الأسرة الرابعة خالية من أى نقش أو كتابة ، نقشت جدران غرفة الدفن والغرف الملحقة بها ابتداء من هرم الملك أوناس بما يعرف «بمبتون الأهرام» وهي كما قلنا فيما سبق (راجع ص ٧١) صلوات وأدعية دينية وتعاوين من شأنها أن تساعد الملك المتوفي على تخطي العقبات التي تعترض طريقه إلى العالم الآخر .

ولا يختلف النظام العام لمعابد الأسرة الخامسة كثيرا عن معابد الأسرة الرابعة وبخاصة بالنسبة للمعابد الجنازية، إذ توجد في هذه المعابد نفس العناصر المعمارية الخمسة الرئيسية التي ظهرت بوضوح في معبد خفرع الجنازي . فنجد الردهة (مع اختفاء هو الأعمدة الذي يليها على عكس الحال في المعبد الجنازي لخفرع) ، والفناء المكشوف المحاط بأورقة ، وكوات (فجوات) التماثيل الخمسة ، وغرف المخازن وأخيرا الهيكل أو قدس الاقداس .

ومما يلفت نظرنا في نظام المعابد الجنائزية في عهد الاسرات الرابعة والخامسة، بل والسادسة أيضاً، أن الممر الأوسط الذي يبدأ من باب المعبد لا يسير على محور واحد حتى نهاية المعبد أو على الأقل حتى قدس الاقداس، بل يكون على محورين أو أكثر. ومثال ذلك معابد الفراعنة «أوسركاف» (٦٩) و «سحورع» (٧٠) «ونى-أوسر-رع» (٧١) «وأوناس» (٧٢) في الأسرة الخامسة. ومعبد الملك «يبي الثانى» في الأسرة السادسة (٧٣). وسنحاول تفسير هذه الظاهرة عند الكلام على معابد الدولة الحديثة، التي على العكس من معابد الدولة القديمة، تميزت باستقامة الطريق الأوسط واستمراره على محور واحد منذ بدايته عند مدخل المعبد إلى نهايته.

وقد امتازت المعابد الجنائزية للملوك الأسرة الخامسة في ابي صير بخاصية معمارية جديدة هي ظهور الاساطين النباتية، أى التي نحتت تيجانها على أشكال النبات مثل البردى واللوتس والنخيل، وذلك بدلا من الأعمدة المربعة التي سادت في معابد الأسرة الرابعة. والذي يميز الاساطين النباتية في الأسرة الخامسة، أنها ظهرت منفردة أى ليست متصلة بالجدران على عكس الاساطين النباتية في الأسرة الثالثة (انظر الاشكال ٢٣، ٢٤، ٢٥). وقد يرجع ذلك إلى اعتياد المصرى على العمود الحجرى بعد مرور وقت طويل. منذ أن بدأ يستخدم الحجر بدلا من النبات واللبن في مبانيه، ويترجم اشكال العمارة النباتية واللبنية إلى الحجر كما ظهر في عمارة الأسرة الثالثة، وبعد أن استخدم العمود المربع كعمود منفرد في الأسرة الرابعة (شكل ٢٦، ٣٦) وهو أكثر ايجاء بالصلاية والتحمل من العمود ذى الشكل النباتى. وبذلك مر المصرى بمرحلة التجربة،

فلم يعد يتشكك في استخدام العمود ذي الشكل النباتي في حمل السقف منفردا
أى دون اتصال بجدران البناء .

وكانت أغلب الاساطين النباتية في الأسرة الخامسة تنحت من حجر
الجرانيت الوردي ويتخذ كل اسطوان من كتلة واحدة من الحجر ، ومنها
ما يزيد ارتفاعه على ثلاثة امتار ونصف .

ومن هذه الاساطين ، الاسطوان ذى التاج الذى على هيئة براعم البردى
المقفلة (شكل ٢٧) هو الذى اصبحت فيما بعد أكثر الاساطين النباتية انتشارا في
العمارة المصرية ، وكان أول ظهوره في مباني الفرعون سحورع (ثاني ملوك الأسرة
الخامسة) في ابي صير. (٧٤) ويمثل الاسطون مجموعة من أغصان البردى تقوم
على قاعدة مستديرة ، وكل غصن فيها مثلث الشكل كما هو في الطبيعة. وتضيق
الأغصان عند قاعدة الاسطوان حيث نحليها أوراق مثلثة. وكلما ارتفعت كلما
صغر قطرها حتى تنتهى من أعلى براعم مقفلة تحيط بها من أسفلها أوراق مثلثة
أخرى تمثل الكأس التى يحيط بالزهر .

وفي مقابل انتشار هذا النوع من الاساطين البردية في العمارة المصرية ،
يلاحظ أن الاساطين ذات التيجان التى على هيئة زهرة البردى المفتحة ، (اليانعة)
قليلة جدا في العمارة المصرية . وغالبا ما تحول شكل هذا التاج واصبح أقرب
إلى شكل الناقوس . ومثال ذلك الاساطين التى ظهرت في مباني زوسر ملتصقة
بالجدار (شكل ٢٥). فقد اختفت هذه الاساطين بعد ذلك ولم تظهر إلا في عصر الدولة
الحديثة وذلك في الرواق الأوسط لمعبد الأقصر الذى شيده الفرعون امنحتب
الثالث (٧٠) وكذلك في الهو الأوسط في قاعة الأعمدة الكبرى في معبد الكرنك
التي شيدها سيتي الأول ورمسيس الثاني (شكل ٥٢- أ ، ب).

وقد ظهر هذا الاسطون فيما بعد بشكل أكثر زخرفا في المباني المتأخرة وخاصة التي ترجع إلى عصر البطالمة مثل معبد ادفو.

أما الاسطون اللوتسى فالشائع منه في العمارة المصرية هو ذو التاج الذى على هيئة زهور اللوتس ذات البراعم المقلدة (شكل ٢٨) إذ لم يمثل الاسطون ذو التاج الذى على شكل زهرة لوتس متفتحة في العمارة المصرية ، وهو في ذلك يكاد يشبه اسطون البردى الذى سبق الحديث عنه. وقد ظهر الاسطون اللوتسى ذو البراعم المقلدة في المباني التي من عصر الملك « نى - أوسر رع » (رابع ملوك الأسرة الخامسة) في ابى صير (٧٦). ويتألف هذا الاسطون من مجموعة من أغصان اللوتس ذات البراعم المقلدة ، وكل غصن منها مستدير الشكل. وتتخلل براعم اللوتس براعم أخرى صغيرة . ونظرا للتشابه بين هذا الاسطون وبين اسطون البردى ذى البراعم المقلدة ، فإن الأمر كثيرا ما يخلط بينهما . ولكن يمكن التمييز بين الاثنين بملاحظة أن الاوراق في تاج الاسطون اللوتسى طويلة تمتد حتى ذروة البراعم ، على خلاف أوراق البردى التي لا تكاد تبلغ ثلث ارتفاع البرعم (قارن شكل ٢٧ وشكل ٢٨) . كما أن ساق اللوتس مستديرة بينما ساق البردى مثلبة ، فضلا عن أن هذه الأخيرة تضيق عند قاعدة الاسطون حيث تغطيها أوراق مثلبة .

والطراز الثالث من الاساطين النباتية التي ظهرت في عمارة الأسرة الخامسة هو الاسطون التخيلي (شكل ٢٩) ، وقد ظهر لأول مرة في مباني سحورع أيضا (٧٧). وهو من أجل ما أخرج المعمارى المصرى. ويتميز الاسطون ببدنه المستدير الأملس الذى يقل قطره قليلا من أسفل إلى أعلى . وتاج الاسطون

على شكل مجموعة مربوطة من سعف النخيل يعلو مستقيماً ثم ينحني قليلاً في اعلاه نحو الخارج . وأسفل السعف يظهر الرباط وهو من خمس لفائف يتدلى طرفه في شكل نصف يمشاوى .

ورغم جمال الاسطون النخيلي فانه ما لبث أن اختفى بعد عصر الاسرة الخامسة، ولم يظهر إلا في حالات متفرقة متباعدة في عصر الدولتين الوسطى والحديثة، وفي هذه الأخيرة لم يظهر في مصر نفسها بل في معبدن من المعابد المصرية في النوبة. (٧٨)

ولعل المرء يتساءل عن سبب شيوع الاساطين البردية واللوتسية وعدم شيوع الاسطون النخيلي ، وربما يرجع ذلك إلى أن الاساطين البردية واللوتسية كانت ترتبط برموز القطرين التي ترجع الى عصور فجر التاريخ المصري . وقد حافظت التقاليد على هذه الرموز طوال عصور التاريخ المصري ، فقد كان لهذه الرمزية دور كبير في العقائد المصرية .

تعتبر الأفنية المحاطة بالأساطين النباتية ومن حولها الدهاليز من أجمل العناصر المعمارية في عمارة الأسرة الخامسة ، وتتميز بحسن نسبها فيما بينها وبالبهجة والانطلاق والزخرفة والعودة إلى الطبيعة، بدلا من الرصانة والصرامة والجدية والخلو من الزخرف ، ، وهي الصفات التي سادت في مباني الأسرة الرابعة .

لقد كانت الاساطين النباتية في معابد ملوك الاسرة الخامسة ، سواء منها تلك التي على شكل النخيل، أو في هيئة حزمة من أغصان البردي أو اللوتس، كانت برشاقتها وكمال اشكالها تبدو كنبات يبرز من الأرض نحو السماء فكان المعبد . بهذا الشكل صورة للعالم، ارضه التي كانت ترصف بحجر اسود مصقول،

هي أرض مصر الخصبة السوداء ، ينمو فيها التخيّل أو البردى أو اللوتس على جوانب النيل، الذي يمثله محور المعبد والذي يمتد من بوابة المعبد نحو الداخل. وفوق كل ذلك تطل السماء الزرقاء، التي مثلت في سقف المعبد بلون أزرق أيضا، بنجومها اللامعة التي رسمت بلون أبيض أو أصفر ، مما كان يضيف على المكان مظهر الطبيعة ويشيع فيه روحها وتفتحاتها .

تم الاساطين وطرّاز البناء في الأسرة الخامسة إذن عن روح بهيجة متخففة من تقاليد الأسرة الرابعة ، وتتم في الوقت نفسه عن حب المصريين لطبيعة بلادهم وشدة تأثرهم بها وعن حبهم بوجه خاص للنبات وللزهور . وقد كانوا يتجولون بها ويصنعون حلّيم على أشكالها ، ويزينون بها بيوتهم وأوانيهم .

هذا عن مقابر ومعابد الأسرة الخامسة ، أما عن الأسرة السادسة فانها تعتبر بوجه عام استمرارا للأسرة الخامسة من حيث بناء ملوكها لمقابرهم (وقد شيّدوها في سفارة وليس في ابى صير) على شكل هرمى ، ومن حيث صغر حجم اهراماتهم بالنسبة لاهرامات ملوك الأسرة الرابعة وبنائها من مواد أرخص . كما شيّد ملوك الأسرة السادسة معابدهم على نفس النظام المتبع في الأسرة الخامسة . ولا يستثنى من ذلك إلا العودة إلى الأعمدة المربعة في معبدى الوادى والجنازى للملك بيبى الثانى (٧٩) بدلا من الاساطين النباتية البهيجة التي سادت في مباني الملوك الذين سبقوه . وربما يرجع سبب ظهور هذه الأعمدة إلى الرغبة في اصطناع الصرامة والجدية ، بمحاكاة مباني الأسرة الرابعة التي تمتع ملوكها بسلطة قاهرة على البلاد . وذلك بعد أن ضعف نفوذ الفراعنة في النصف الثانى من الأسرة السادسة . وقد وصل هذا الضعف ذروته في عصر بيبى الثانى الذى

ما كاد ينتهي حتى انهارت السلطة المركزية تماما وعمت الفوضى البلاد واندلعت الثورة الاجتماعية .

تطور مقابر الافراد في النصف الثاني من الدولة القديمة

ظل التصميم العام لهذه المقابر في النصف الثاني من عصر الدولة القديمة ، كان تقريبا في النصف الثاني من من الأسرة الرابعة . فظل الشكل الشائع لها هو شكل المصطبة . كما بقي نظامها الداخلي كما هو في جوهره . وبلاحظ أن عظماء الدولة الذين كانوا يدفنون في الجبانة الملكية في عصر الاسرة الرابعة كان عددهم قليلا بالنسبة لمقابر افراد الاسرة الحاكمة ، وفي عصر الاسرتين الخامسة والسادسة زاد عدد مقابر كبار رجال الدولة على مقابر هؤلاء ويرجع ذلك إلى زيادة قوة كبار الموظفين .

وقد تميزت مقابر الأفراد أيضا في عصر الاسرتين الخامسة والسادسة بزيادة عدد قاعات وغرف المصطبة بدرجة كبيرة . ومن ذلك أن مقبرة «مرروكا» (الاسرة السادسة) في سقارة احتوت على ٣٢ غرفة ، وأن مقبرة «رع-ور» (الاسرة الخامسة) في الجيزة احتوت على ٣٥ سردابا .

وكثيرا ما كانت اسقف المزار وغيره من غرف المقبرة تقام على أعمدة مربعة ، ولم تستخدم الاساطين النباتية في ذلك لأن هذه الاساطين اقتصرت في الغالب على معابد الملوك . وبعض هذه الاعمدة كان يتخذ من كتلة واحدة من الحجر وبعضها من كتل مكعبة فوق بعضها . ومن الأمثلة المشهورة لهذه الاعمدة ما يوجد في مقبرتي «بتاح حتب» «وتي» في سقارة وكذلك مقبرة مرروكا .

كما تعددت المناظر وتنوعت على جدران مقابر الأفراد في عصر هاتين الأسرتين ، فهي تكثر وتتتابع وتتوالى في صفوف متعاقبة تمثل صاحب المقبرة في حجم كبير ، يمارس أعماله اليومية في ضيعته ويشرف على الأعمال المختلفة في مزرعته ومصانعه^(٨٠). وقد أحاط بالجدران المنقوشة من أعلاها وجوانبها إطار مؤلف من مربعات أو مستطيلات بألوان مختلفة تفصلها في بعض الأحيان خطوط ، وقد شاع هذا الإطار حتى نهاية العصر الفرعوني وخاصة في المقابر حتى ليسمى بالإطار المصرى^(٨١).

والخلاصة أن تلك الخصائص التي ميزت مقابر الأفراد في عصر الأسرتين الخامسة والسادسة تتمشى مع الطابع العام الذي ساد في المعابد الجنائزية للملوك هاتين الأسرتين ، وهو الطابع الذي يغلب عليه البهجة والانطلاق والزخرفة والعودة إلى الطبيعة .

تطور العمارة الجنائزية في عصر الدولة الوسطى

مقابر الملوك :

يمكن القول بأن الطابع العام للعمارة الجنائزية الملكية في عصر الدولة القديمة قد استمر في الدولة الوسطى وخاصة الشكل الهرمى ، وذلك مع بعض التغيرات التي اقتضاها المظهر العام للمنطقة التي أقيمت المقبرة فيها . ومثال ذلك المقبرة الهرمية للفرعون «نب حبت رع - منتو حتب» (منتو حتب الثانى في الغالب) أحد ملوك الأسرة الحادية عشرة التي شيدت في منطقة الدير البحرى بطيبة (وكانت طيبة عاصمة الأسرة الحادية عشرة). فقد أبدعت عبقريته المهندس المعمارى

الذى صممها في خلق نوع من الانسجام والتناسق بين شكل هذه المقبرة الهرمية، وبين المدرجات والجبال الشاهقة التي تمتد خلفها. فتخيلها على شكل هرم يرتفع فوق بناء ذي طابقين أو مسطحين ، يحيط بكل طابق أعمدة ذات شكل مربع في الطابق الاسفل ومثلن في الطابق الاعلى . ويؤدي إلى الطابق الأسفل ممر منحدر صاعد (شكل ٤٥) (٨٢) . وهكذا وفق المهندس المعارى بين شكل المقبرة الملكية ذات المدرجات والممرات المنحدرة ، وبين الاشكال المدرجة للجبال التي تمتد خلفها والطرق المنحدرة التي تؤدي إليهم ، وفي الوقت نفسه احتفظ بالشكل الهرمي للمقبرة الملكية لكي يتناسق مع قمم الجبال المخروطية الشكل التي تمتد وراءه .

غير أن هذا الطراز الفريد في بناء المقبرة الهرمية الشكل لم يستمر بعد ذلك، إذ عاد ملوك الأسرة الثانية عشرة جميعا - الذين اتخذوا لائل منهم عاصمتهم في الاثت (إيثت - تاوى) بالقرب من سقارة ودهشور حيث توجد اهرامات ملوك الدولة القديمة - عاد هؤلاء الملوك إلى الشكل الهرمي الكامل الذى ساد في عصر الدولة القديمة، ولا شك أنهم تأثروا في ذلك بأهرامات الدولة القديمة القريبة من عاصمتهم ، حتى الملوك الذين شيدوا اهراماتهم في اللاهون وهواره (أنظر الخريطة رقم ٣) .

وقد تشابهت اهرامات ملوك الأسرة الثانية عشرة أيضا من حيث احجامها مع اهرامات ملوك النصف الثانى من الدولة القديمة ، إذ يبلغ متوسط ارتفاع الهرم حوالي ٦٠ مترا ، وطول ضلع قاعدته حوالي ١٠٠ متر. كما حافظ هؤلاء الملوك على نظام المجموعة الهرمية التي كانت تشيد الى الشرق من الهرم، وذلك

بناء المعبدین الملحقین بالهرم أى المعبد الجنازى ومعبد الوادى والطريق الصاعد الموصّل بينهما، فيما عدا الملك امنمحات الثالث الذى شيده معبد الجنازى المعروف عند الكتاب الكلاسيكيين باللايرنت (Labyrinth) (أى قصر التيه) إلى الجنوب من هرمه ولم يشيد له معبد وادى أو طريق صاعد. (٨٣)

غير أن أهرامات ملوك الاسرة الثانية عشرة تختلف عن أهرامات الدولة القديمة فى طريقة البناء، إذ بدلا من استخدام كتل الحجره فى بناء الهرم كله كما كان الحال فى النصف الاول من الدولة القديمة أو كتل الحجره بالاضافة إلى الحصى والرمل كما كان الحال فى نصفها الثانى، اقتصر ملوك الاسره الثانية عشرة على استخدام الحجر الجيرى فى كسوة أهراماتهم فقط، وبنوا كتلة الهرم بجران أغلبها من اللبن ثم ملأوا الفراغات بينها بالانقاض والرمل واللبن. وقد يرجع ذلك إلى ما ثبت من أن صلابه بناء أهرامات الدولة القديمة لم يكن حائلا أمام سرقتها ونهبها. فوفر ملوك الاسرة الثانية عشرة الأموال الطائلة التى كانت تصرف على بناء الأهرامات بالحجر (وكانت التطورات السياسية والاجتماعية من العوامل التى ساعدت على ذلك كما ذكرنا فى ص ٨٠). واستعاضوا عن ذلك بالالتجاء لوسائل أخرى لتأمين غرفة الدفن وصيانة ما كان يودع فيها من كنوز، منها سد الدهليز المؤدى إلى غرفة الدفن بكامل طوله بأحجار الجرانيت التى يبلغ طول كل منها من ثلاثة إلى خمسة أمتار، وعمل بئر من وراء ذلك. ومن هذه الوسائل تغيير المكان التقليدى لمدخل الهرم. ومثال ذلك أن سنوسرت الثانى جعل مدخل هرمه (فى اللاهون) فى الناحية الجنوبية بدلا من الناحية الشمالية وهى الجهة المعتادة لبناء الهرم منذ عصر الدولة القديمة. كما جعل سنوسرت الثالث مدخل هرمه (فى دهشور) فى الناحية الغربية وجعل امنمحات

الثالث مدخل هرمه في هواره في الناحية الجنوبية . ومن هذه الوسائل أيضا اتباع أساليب للتعمية لتضليل الصوص . وقد بلغت حيل التعمية والتضليل ذروتها في هرم امنمحات الثالث في هواره (شكل ٤٠) (١٤) فنجد المدخل (١) في الجهة الجنوبية يؤدي الى عدد من الدرجات تهبط الى ممر يظهر كأنه مسدود تماما (٢) ولكن في سقف هذا الممر عند منتصفه تقريبا، توجد كتلة حجرية يبلغ وزنها حوالي عشرين طنا يمكن تحريكها إلى أعلى فتكشف عن حجرة علوية (٣) تؤدي الى ممر آخر مسدود فمسلو به كتل من الحجر (د) لاستدراج الصوص واستنفاد جهودهم . وقد نجحت هذه الحيلة فعلا فقد أحدث المصريون القدماء ثقباً في هذه الكتلة الحجرية وتحملوا عناء كبيراً حتى وصلوا الى نهايتها ليجدوا أن الممر لا يؤدي إلى شيء (٦) . أما الممر الحقيقي (٧) فيوجد في السقف وراء كتلة متحركة أخرى من الحجر (٨) . ونفس الأمر يتكرر في نهاية هذا الممر الذي يؤدي الى ممر آخر وراء كتلة أخرى في السقف (٩) . وهذا الممر يؤدي في النهاية الى ردهة (١٠) حنروا على كلا جانبيها بئراً وهمية لخداع السارق ، فيتوهم أن حجرة الدفن تقع أسفلها فيضيع وقته وجهده في إزالة ما يبطلها . وهناك خدعة أخرى في هذه الردهة استهدفوا منها استدراج المصري أيضاً بعيداً عن غرفة الدفن ، وذلك بأن بنوا جداراً ملاصقاً لجدارها الشمالي للإيهام بأن هناك ممرات وراءها . وبالرغم من كل أساليب التضليل هذه ، فقد تابر المصريون القدماء حتى وجدوا المكان الحقيقي الذي يوصل إلى حجرة الدفن . ولكن المصاعب التي وضعت أمامهم لم تنته ، إذ وجدوا أن حجرة الدفن (شكل ٤٢ - ١١) قد نحتت في داخل كتلة واحدة ضخمة من حجر الكوارتزيت الأصفر وليس لها باب ، فقد كانت مغطاة من أعلى بثلاث كتل ضخمة متجاورة

من جحر الكوارتزيت ، يبلغ سمك الكتلة الواحدة حوالي المتر . ولكن رغم ذلك فقد نجح اللصوص في أحداث ثقب في هذا الغطاء ووصلوا الى مئوى الملك ونهبوه . ويظهر أنهم أرادوا الانتقام لأنفسهم بعد كل ما تحملوه من عناء ، فأخذوا ما أرادوا ثم أشعلوا النار في الحجرة كلها ، وأحرقوا ما تبقى فيها من أثاث بل ومومياء الملك نفسه . ويتضح من بقايا قطع الديوريت واللازورد المحترقة التي استخدمها المصريون في تطعيم الأثاث والحلى ، فخامة ما كان في ذلك المدفن .

وقد انفرد المنحوتات الثالث من دون سائر فراعنة الأسرة الثانية عشرة ، ببناء هرم ثان له في دهشور وجعل مدخله في الناحية الشرقية . أى خالف الناحية المألوفة لعمل مداخل الاهرامات كما فعل بهرمه في هواره . وقد أتبع في بناء هذا الهرم نظام المجموعة الهرمية المعتادة ، فشيّد معبدا للوادي وطريقا صاعدا يؤدى إلى المعبد الجنائزى . وذلك على عكس ما اتبعه في هرمه في هواره كما ذكرنا . ويرجح أنه دفن في هرم هواره بينما كان هرمه في دهشور قبرا رمزيا . ولعله أراد ببناء هرمين له تقليد الملك سنفرو الذى له هرمان في دهشور . فقد قدس الفرعون سنفرو في عصر الأسرة الثانية عشرة واعتبر إلها .

وبالنسبة للنظام المعمارى لمعابد الدولة الوسطى ، فلا نعرف شيئا واضحا عن نظام معابد الوادى . أما المعابد الجنائزية فقد أتبع فيها نفس نظام معابد الدولة القديمة بوجه عام . ويظهر ذلك بوضوح من دراسة المعبد الجنائزى للفرعون سنوسرت الأول فى اللشت . فهو يشتمل على العناصر الرئيسية الخمسة فى هذه المعابد ، وهى الردهة والقناة ثم كواب التماثيل الخمس ثم المحازن وأخيرا الهيكل أو قدس الاقداس (١٥) . وبلاحظ فى هذا المعبد نفس الظاهرة التى

سادت معابد الدولة القديمة ، وهى عدم استمرار الطريق الأوسط من مدخل
المعبد حتى نهايته ، أو على الأقل حتى قـدس الأقداس ، وذلك على عكس
معابد الدولة الحديثة كما سنذكر بعد . وقد عثر على جانبي الطريق الصاعد لهذا
المعبد وفي الردهة على ستة من الأعمدة الاوزيرية (٨٦) وهى أعمدة مربعة
نحتت في واجهاتها تماثيل بارزة للفرعون سنوسرت الأول (شكل ٣٨) . وهى
أقدم تماثيل عثر عليها تمثل فرعون مصر على هيئة أوزير (*) كما سبق أن ذكرنا
في حديثنا عن تأثير الديانة الأوزيرية في العقائد الجنازية (ص ١٤٩) .

كما عثر أيضا في فناء المعبد على تماثيل جالسة للملك على غرار التماثيل
الجالسة التى كانت تحيط بفناء المعبد الجنازى للملك خفرع (شكل ٧٠) . غير
أن تماثيل الملك سنوسرت يكاد كل منها يكون نسخة مشابهة تماما للآخر (٨٧)
وتوجد هذه التماثيل الآن في المتحف المصرى .

وكما اختلف نظام المجموعة الهرمية للفرعون امنمحات الثالث الملحق بهرمه
في هواره عن نظام المجموعة الهرمية المعتادة فى الدولتين القديمة والوسطى .

(*) للفرعون « نب حبت رع - متو حتب » تماثيل قد تبدو مشابهة لتماثيل سنوسرت الأول ،
وجدت في الطريق الصاعد الموصل الى معبد الجنازى بالدير البحرى . ولكنها ليست
تماثيل أوزيرية ، وإنما تمثله في الرداء الخاص بالعيد الثلاثينى الذى ينتهى عند الركبتين
(تارن : الفن المصرى - ٢ لوحة ٤١٩) بينما يمتد رداء الفرعون سنوسرت الأول الى
أسفل ويأتلف حول القدمين ، وهو الرداء المميز لأوزير (لفائف المومياء) كما سبق القول
(ص ١٤٣) . كما عثر في مقبرة الفرعون نب حبت رع - متو حتب أيضا على تماثيل
له يمثلها جالسا بنفس الرداء (شكل ٧٣) . وهذا الرداء يختلف بالمثل عن رداء سينوسرت
الأول الأوزيرى .

كذلك اختلف التصميم الداخلى لمعبده الجنازى الخاص بهذا الهرم ، وهو المعبد المعروف باسم « اللابيرنت » عند الكتاب الكلاسيكين كما ذكرنا . وقد أقاض هؤلاء فى وصف عجائبه . فقال هيرودوت أن به ثلاثة آلاف غرفة نصفها تحت الأرض ونصفها الآخر فوقه (٨٨) . ووصفه ديودور بأنه يدعو للعجب بسبب اتساعه ولأن من يلججه لا يجد طريقه الى الخارج فى سهوله (٨٩) . ولعل ذلك سبب تسميته باللابيرنت ومعناها (التيه) . أما استرابون فقال أنه قصر كبير مؤلف من قصور كثيرة بعدد أقاليم مصر ، وأن كهنة كل إقليم كانوا يقدمون القرابين لالهة إقليمهم فى البهو (أو القصر) المخصص لهذا الإقليم (٩٠) .

أما السبب فى اختلاف نظام هذا المعبد عن سائر معابد ملوك الأسرة الثانية عشرة فمجهول لنا ، لأن أغاب هذا المعبد قد زال من الوجود . ولكن ما يمكن قوله هو أن هذا الاختلاف يتمشى مع السمة الواضحة فى مباني هذه الأسرة وهى وجود اختلافات متباينة فيما بينها .

من هذه الدراسة للعمارة الجنازية الملكية فى عصر الدولة الوسطى ، يتبين أن عمارة المقبرة الملكية قد اختلفت فى عصر الأسرة الحادية عشرة عنها فى عصر الأسرة الثانية عشرة بتأثير شكل البيئة التى أقيمت فيها . فعندما ابتعدت عن البيئة الشمالية اشتد تأثيرها بالشكل العام للمكان الذى أقيمت فيه ، كما يبدو من المقبرة الهرمية للفرعون نب حبت - رع - منتوحتب ، وإن كانت قد حافظت على الشكل الهرمى السائد فى البيئة الشمالية .

وعندما اقيمت المقبرة الملكية فى عصر الأسرة الثانية عشرة فى البيئة الشمالية ، تشابهت تماما مع أهرامات الدولة القديمة سواء فى شكلها العام ، أم مع نظام

المجموعة الهرمية، بل تشابه النظام الداخلى لمعابد الجنازية بوجه عام مع النظام الداخلى للمعابد الجنازية فى الدولة القديمة ، كما اتضح لنا من المعبد الجنازى للفرعون سنوسرت الأول .

غير أنه إلى جانب هذا التشابه بين مباني الأسرة الثانية عشرة، وبين مباني الدولة القديمة ، توجد أوجه اختلاف جاءت نتيجة عاملين ظهرا فى الدولة الوسطى، أولهما التطورات الاجتماعية والسياسية وهذه أثرت فى بناء الأهرامات بطريقة أكثر سهولة أى أقل تكلفة ، فانتشر بناؤها باللبن ، وثانيهما محاولة تأمين المقبرة من السرقة . وقد أدى هذا العامل الأخير إلى تغيير الاتجاه التقليدى لمدخل الهرم . واختلف هذا الاتجاه من هرم لآخر ابتداء من سنوسرت الثانى . كما أدى هذا العامل أيضا إلى اتباع نظام فى بناء الحجرات وممرات الهرم الداخلية ، يكاد يختلف من هرم لآخر، إمعانا فى إخفاء حجرة الدفن وتضليل اللصوص عن الوصول إليها . وأهرامات الأسرة الثانية عشرة تختلف فى ذلك عن أهرامات الدولة القديمة التى اتبع فيها نظام موحد تقريبا سواء فى اتجاهات الممرات الداخلية ، أم فى تحديد وجهة مدخل الهرم بالجهة الشمالية . وذلك أن ملوك الدولة القديمة وخاصة الأوائل منهم لم يفكروا بطبيعة الحال فى احتمال عجز أهراماتهم الحجرية الصلدة عن دفع غائلة اللصوص .

مقابر الأفراد فى عصر الدولة الوسطى (الأسرة الثانية عشرة) :

امتازت هذه المقابر بوجود طرازين أساسيين أولهما فى العاصمة (الفيوم) والأخرى فى الأقاليم . أما طراز العاصمة فقد تشابه مع المقبرة الملكية فى الجمع بين طراز مقابر الدولة القديمة وبين مستحدثات الدولة الوسطى . فمن

طراز مقابر الدولة القديمة حافظت مقابر الأفراد في العاصمة على شكل المصطبة كما حافظت مقابر ملوك الدولة الوسطى على شكل الهرم . ومن مستحدثات الدولة الوسطى التي ادخلت على الأفراد في العاصمة وسائل الخداع والتعمية بهدف تضليل اللصوص . وهي الوسائل التي استحدثها ملوك الأسرة الثانية عشرة في اهراماتهم .

وتتضح هذه الوسائل بوجه خاص في مقبرة «سنوسرت-عنخ» (شكل ٤١) (٩١) مثال الملك سنوسرت الأول وبنائه وكاهن الاله بتساح في منف . وقد شيدت بجوار هرم الملك في اللشت وبنيت على شكل المصطبة، وقد نحتت غرفة الدفن في الصخر اسفل المصطبة ويؤدي اليها من المدخل ممرها بط (شكل ٤١-٦) يوصل إلى ممر أفقي (٣) به أربعة متاريس (الواح من الحجر مثبتة رأسيا في فجوات في السقف) تغلق هذا الممر الذي يؤدي إلى حجرة الدفن (٤) . وعند نقطة التقاء الممر الهابط بالممر الأفقي حفرت بئر عمودية (٢) تضيق تدريجيا من أسفل إلى أعلى ، وقد ملئت هذه البئر بعد الدفن بالحصى والرمال والحجارة، والغرض منها استنفاد جهود اللصوص ، إذ يظل الممر الأفقي مملوءا بالرمال والحصى والحجارة التي تتدفق من أعلى خلال البئر، مما يذلوا من جهودهم في إزالتها ، حتى يصابوا باليأس فينصرفوا عن محاولتهم. غير أن اللصوص القدماء استطاعوا نهب المقبرة بحفر نفق (٥) خلف غرفة الدفن .

ومن المستحدثات في مقابر الأفراد في عصر الدولة الوسطى (الأسرة الثانية عشرة) ، طراز من المقابر يوجد في بلدة «قاو الكبير» في الصعيد (بين أسيوط وسوهاج) ، وهو يذكرنا بالمجموعة الهرمية الملحقه بأهرامات ملوك الدولتين القديمة والوسطى . إذ كان يتألف من مجموعة مبان تقابل معبد الوادي والطريق

الصاعد والمعبد الجنازى . والمثال على ذلك مقبرة « واح كا الأول » (شكل ٣٧) حاكم مقاطعة قاو الكبير فى عهد الأسرة الثانية عشرة . إذ نجد بالقرب من شاطيء النيل البناء الذى يقابل معبد الوادى (أ) وهو على هيئة قاعة صغيرة تشبه حرف T ذات أعمدة مربعة . ولعلها تشبه به الأعمدة التى على شكل حرف T فى معبد الوادى الخفرع . ومن هذا البناء يخرج طريق صاعد (ب) بنيت جدرانها بالحجر الجيرى الذى نقش من الداخل برسوم بارزة ملونة . ويوصل هذا الطريق إلى ما يشبه المعبد الجنازى (ح) . وهو يقع على مسطحين أو طابقين فى مقدمة الطابق الأول فناء ، فى مؤخرته صف من الأساطين ، ويتوسطه درج يؤدى إلى الطابق الثانى ، حيث نجد ردهة مستعرضة ذات أعمدة مربعة تؤدى إلى هوذى أعمدة مربعة أيضا منحوت فى الصخر . ومن وراء ذلك عدة غرف ثم مقصورة التمثال فى نهاية المعبد (د) . وعلى جانبي الغرفة الأخرى حجرتان جانبيتان نحتت فى أرضيتها دهاليز تؤدى إلى حجره الدفن .

والظاهرة الملفتة للنظر فى هذا الطراز من المقابر أنه ظهر فى الأقاليم بعيدا عن العاصمة مقر الفرعون ، ويبدو أن أصحابه من أمراء الاقطاع الأقوياء انتحلوا هذا الطراز الذى كان قاصرا على مقابر الملوك ضمن ما انتحل رمايا الفرعون من الامتيازات الملكية ابان العصور التى تدهورت فيها سلطة الملكية . ويبدو أن نبع أمراء مقاطعة « قاو » عن العاصمة شجعهم على ذلك .

أما طراز المقابر الذى شاع فى الأقاليم فى عصر الدولة الوسطى فهو طراز المقابر الصخرية ، الذى انتشر فى الصعيد بوجه خاص ، فى اسوان واسيرط والبرشاوينى حسن . ومن أشهر هذه المقابر مقبرة « سارنبوت » فى اسوان ، ومقبرة « جيجوتى حتب » فى البرشا بالمنيا ثم مقابر « امينى » و « خنوم حتب » و « خيتى » فى بنى حسن بالمنيا .

فقد فرضت الطبيعة الجبلية للمناطق التي نحتت فيها هذه المقابر ، فرضت شكلاً خاصاً على هذه المقابر يتكون من ثلاثة أجزاء هي الفناء والمزار والهيكـل . أما الفناء فالجزء الأمامى منه مبنى والجزء الخلفى منحوت فى واجهة الجبل يحليه اسطوانان مثمانان أو ذوى ستة عشر ضلعاً (شكل ١٠ أ) ويلى الفناء المزار وهو منحوت بأكمله فى الصيخر ، ويحتوى على أربعة اساطين ذات ستة عشر ضلعاً (مقبرة أمينى) ، أو على أربعة اساطين لوتسية (مقبرة خيتى) وفى الجدار الخلفى للمزار وعلى محور المقبرة يوجد الهيكـل وفى نهايته مشكاة (فجوة) نحت فيها تمثال يمثل قرين (كا) صاحب المقبرة وكذلك الباب الوهمى .

ويلاحظ أن التصميم العام لهذه المقبرة يتفق مع تصميم مصاطب الدولة القديمة مع بعض التعديلات ، منها أن المشكاة التى بها التمثال تقوم مقام السرداب فى مصاطب الدولة القديمة ، ومنها أيضاً أن بئر الدفن لا يوجد خلف الباب الوهمى ولكن فى احد أركان المزار (٩٢) .

ومن الأمور الجديرة بالملاحظة فى هذه المقابر ، استخدام الأساطين وخاصة الأساطين النباتية ، ومثال ذلك الأساطين اللوتسية فى مقبرة خيتى . ويلاحظ أن الأساطين النباتية كانت فى عصر الدولة القديمة مقصورة على مباني الملوك ، وأحياناً أعضاء الأسرة المالكة ولم تستخدم فى مقابر الأفراد . ولعل استخدامها فى مقابر هؤلاء فى عصر الدولة الوسطى يقدم لنا مثلاً آخر يضاف إلى أمثلة انتقال الأفراد فى عصر هذه الدولة للميزات التى كانت فى عصر الدولة القديمة خاصة بالملوك وحدهم .

وعلى غرار مقابر الدولة القديمة فقد امتلأ المرار بالرسوم التى تمثل الحياة اليومية وإن اختلفت فى طريقة الرسم ، إذ رسمت مناظر هذه المقابر بالتصوير بالألوان المائية . ولكن بأسلوب جديد تسود فيه الحركة والتحرر والواقعية ،

وخاصة مناظر المصارعة مما ينفي عن الفن المصري القديم صفة الجمود إلى حد ما (٩٣) .

ويبدو أن السبب في ذلك يرجع إلى بعد الفنان عن العاصمة حيث تشتد قبضة الكهنوت الذي يخضع الرسوم الدينية لقواعد محددة وقيود شديدة. وقد وصف بعض الباحثين رسوم هذه المقابر بأنها تقترب من « الاحساس الفني الاغريقي » (٩٤) .

ولم تكن الرسوم هي التجديد الوحيد في هذه المقابر ، الذي قرب بين الفن المصري والفن الاغريقي ، بل هناك تجديد معماري يتمثل في أشكال الأساطين التي تحمل سقف الفناء وسقف مقصورة القربان ، فهي طراز جديد من الأساطين يتكون من ستة عشر ضلعا وهي تشبه أساطين مباني زوسر (شكل ٢٣) في تقنية بدن العمود ، ولكنها تختلف عنها في نسبها وفي أنها منفردة وقد سماها « شيبليون » « الأساطين السابقة على الدورية الاغريقية » (Protodoric) (٩٥) .

ورغم وجود بعض الاختلاف بين العمود المصري (شكل ٤٠ أ) والعمود الدوري الاغريقي (شكل ٤٠ ب) الذي يتمثل أساسا في شكل القاعدة وتاج العمود ثم في عدم تقنية (تجويف) كل أضلاع العمود المصري على عكس الاغريقي (٩٦) ، فانه يمكن القول بوجه عام أن الاغريق تأثروا بشكل أو بآخر بالعمود المصري ، ربما عندما كثر عبيدهم في مصر في عصر الأسرة السادسة والعشرين . فهناك شواهد على تأثر الفن الاغريقي في بدايته بالفن المصري ، ومن أمثلة ذلك الطراز الاغريقي المبكر في نحت التماثيل المعروفة باسم تماثيل الكوروي (٩٧) Kouroi .

نستخلص من كل ذلك أن طراز المقبرة الملكية ومقابر الأفراد في عصر

الدولة الوسطى قد سار بوجه عام على نمط طراز الدولة القديمة وإن كانت هناك عوامل أدت إلى ادخال بعض التعديلات على الشكل الخاص لمقابر الافراد بدرجة كبيرة ، وعلى مقابر الملوك بدرجة أقل . ولكن في الوقت نفسه، كانت هناك دوافع قوية أدت إلى ادخال تعديلات جوهرية على النظام الداخلى لهذه المقابر . وخاصة مقابر الملوك . وأهم هذه الدوافع محاولة تأمين المقبرة من السرقة باتباع وسائل الخداع والتعمية والتضليل لتفادى المصير المحزن الذى تعرضت له مقابر الدولة القديمة .

وسوف نرى أن هذا الدافع كان له الفضل الاكبر فى ادخال تغييرات جذرية على المقبرة الملكية فى عصر الدولة الحديثة سواء فى شكلها الخارجى أم فى نطاقها الداخلى.

العبارة الجنائزية فى عصر الدولة الحديثة

مقابر الملوك

كان أكثر ما يشغل ملوك الدولة الحديثة هو توفير مقر مأمون لاجسادهم، بعد أن رأوا أن الاهرامات التى اتخذها ملوك الدولة القديمة مقابرا لهم ، لم تفلح فى حفظ الجثة من عبث اللصوص رغم ضخامتها وصلابتها . وأن الاهرامات التى اتخذها ملوك الدولة الوسطى ، لم تفلح أيضا فى حفظ جثثهم من هذا العبث رغم ما تبعوه فيها من وسائل الخداع والتعمية والتضليل . فقد نهبت اهرامات هؤلاء الملوك وسرق ما فيها من أثاث وجلي ومجوهرات، ومثل

ببحث الملوك ابشع تمثيل . وكان ذلك المصير في عقيدة المصريين يعتبر هلاكا
أبديا وحرمانا مر تلك النعمة الكبرى التي ينشدونها في حياتهم وفي مماتهم، وهي
الخلود والنعيم في الحياة الأخرى .

أدرك ملوك الدولة الحديثة إذن أن بروز المقبرة الملكية في شكل هرم
وقيام المعبد الجنائزى بالقرب منه ، كانا في حد ذاتهما دليلا يرشد اللصوص إلى
المقبرة وما بها من كنوز . وقد توصل ملوك هذه الدولة الى حل هذه المشكلة
بثلاث وسائل ، أولها نبذ الشكل الهرمي ، وثانيها حفر المقبرة في باطن الصخر
واخفائها بعيدا عن الأعين ، وثالثها فصل المعبد الجنائزى عن المقبرة وابعادهما
عن بعضها بمسافة كبيرة حتى لا يكون هذا المعبد دليلا على وجود المقبرة في
حالة ملاصقته لها .

ولم يكن هذا الفصل ليتم لولا حدوث بعض التغير في الفكرة الدينية،
فبعد أن كان الاعتقاد السائد فيما مضى تغلب عليه الفكرة المادية البحتة ، وهو
الاعتقاد في وجود روح مادية أو قرين (كا) للموتى يلزمه في قبره ولا يفارقه،
ياكل ويشرب من القرايين التي تقدم أمام الباب الوهمي ، أو يتمتع بها بفضل
الصلوات والتعاوين التي تبث الحياة (بقوة السحر) في رسوم القرايين المنقوشة
على حدران المزار . بعد أن كان هذا الاعتقاد المادى هو الفكرة السائدة في
العصور الماضية ، ارتقت هذه الفكرة إلى فكرة أقل مادية من السابقة بأن
تصور المصريون أن التجدد المنشود يمكن أن يتحقق عن طريق الروح الأثرية
(البا) التي لا تلازم الميت ، وإنما تزوره من آن لآخر بينما ترافق إله الشمس

أثناء رحلتها في العالم السفلي، الذي سموه «دوات»(*)، وتخيّلوا هذا العالم السفلي على غرار العالم الدنيوي أى يجرى فيه نهر النيل، وتنتشر فيه وعلى شواطئه المسوخ والجن التي تعترض طريق الروح، ولكن تلك تتغلب على هذه العقبات بطهارتها وقوة إيمانها (نتيجة تقوي المتوفي وصلاحه أثناء حياة الدنيوية) (٩٧) وبعرفتها لسفينة الشمس المقدسة.

عندما سادت هذه الافكار بين المصريين في الدولة الحديثة، لم يعد هناك ضرورة لالتصاق مكان تقديم القرابين واقامة الشعائر (المعبد الجنائزى) بالمقبرة لأن الروح أصبحت بحكم جوهرها الجديد قادرة على مفارقة القبر والابتعاد عنه مسافات شاسعة والتردد عليه من آن لآخر. ومن هنا تحقق الفصل بين المعبد الجنائزى وبين المقبرة، فحفرت المقابر في اماكن خفية في بطن جبال طيبة الغربية في المنطقة المعروفة الآن بوادى الملوك بينما شيدت المعابد الجنائزية بعيدا عنها على حافة الأرض الزراعية، وتم الاستغناء عن معابد الوادى التي لم يعد لها ضرورة.

وقد اختلفت آراء الباحثين بشأن الفرعون الذي كان أول من اتخذ هذا الاجراء، أى فصل المقبرة عن المعبد الجنائزى، وعمل المقبرة في إمكان خفى عن الأنظار. فيرى البعض أنه الملك امنحتب الاول (تانى ملوك الأسرة الثامنة عشرة) فهو في رأى هؤلاء أول من حفر لنفسه مقبرة في الصخر

(*) كان تصور المصريين «للدوات» في عصر الدولة القديمة أن مقره في السماء وأن «البا» كانت تطير اليه لتتحد فيه (بالنجوم الخالدات)، واسكنه كان تاصرا على أرواح الملوك. وعندما سيطرت الديانة الاوزيرية على العقائد، أصبح الدوات عالما أرضيا مقره في العالم السفلي وتضيئه الشمس في الليل. وتبعاً لذلك صارت «البا» ترافق الشمس في رحلتها الليلية في «الدوات» أى في العالم السفلي (ارمان: ديانة مصر القديمة ص ٢٢٨)

في طيبة الغربية وذلك في منطقة ذراع أبي النجا (٩٨)، أى أنه أول من نبذ الشكل الهرمى (وكان ملوك الأسرة السابعة عشرة قد حافظوا على هذا الشكل فى بناء مقابرهم في طيبة الغربية). غير أن البعض الآخر ينكر نسبة هذه المقبرة لامنحتب الأول، ويرون أن مقبرة هذا الفرعون لم يعثر عليها بعد (٩٩) كما اختلفت الآراء أيضا حول مكان معبد الجنائزى.

وإزاء هذا التضارب، يمكننا القول أن أول من اتخذ اجراء فصل المقبرة عن المعبد الجنائزى بصفة مؤكدة، وبناء المقبرة في مكان بعيد خفى عن الأنظار هو الفرعون تحتمس الأول (ثالث ملوك الأسرة الثامنة عشرة). فقد سجل مهندس «إني» ذلك في قوله «لقد اشرفت على حفر القبر المنعزل لجلالة الملك دون أن يسمع أحد ودون أن يرى أحد» (*) وكان تحتمس الأول هو أول ملك أيضا يتخذ من المكان المعروف حاليا بواى الملوك في طيبة الغربية مكانا لحفر مقبرته.

ولقد سار جميع فراعنة الدولة الحديثة على منوال تحتمس الأول، فنحت كل منهم مقبرته في جبال وأدى الملوك، بينما شيد معبد الجنائزى بعيدا على حافة الصحراء القريبة من الأرض الزراعية (انظر خريطة رقم ٤).

وإلى جانب هذا التغير الجوهرى فى طراز مقابر ملوك الدولة الحديثة،

(*) بالطبع هذه مغالاة من ذلك المهندس القديم، إذ لا شك أن مئات الفنانين والعمال كانوا يعملون فى حفر المقبرة ورسم جدرانها وتلوينها. وربما يقصد «إني» أنه بالغ فى اتخاذ الاحتياطات لمنع الغرباء (ومن لا يعملون فى المقبرة) من الاقتراب منها.

واختلافه اختلافاً أساسياً عما سبقه، فقد مر نظام بناء هذه المقابر بعدة مراحل يمكن إجمالها في مرحلتين أساسيتين، تمتد أحدهما منذ عهد تحتمس الأول حتى أوت عنخ آمون، بينما تمتد المرحلة الثانية منذ عهد الملك «آي» حتى نهاية الدولة الحديثة. وتتميز المقبرة الملكية خلال المرحلة الأولى بأنها كانت تنحت على محورين. وربما كان السبب الذي دفع إلى بناء مقبرة تحتمس الأول على محورين هو طبيعة الصخر ورغبة المهندس «انيني» في تفادي منطقة ذات صخر رديء لا يصلح للنقش والرسم، وذلك بتوجيه حفر المقبرة نحو اليسار. ودليل ذلك أن انحناء المقبرة اتخذ شكلاً غير منتظم على هيئة قوس (شكل ٤٣ أ). وقد يكون السبب نفسه هو الذي دفع مهندسو المقابر التالية إلى حفر هذه المقابر على محورين. ولكن الأرجح أن الملوك أصحاب هذه المقابر قد نحتوا مقابرهم على محورين لمجرد تقليد سلفهم العظيم تحتمس الأول، بعد أن اقتفوا أثره في نحت مقابرهم في وادي الملوك وفصل المعابد الجنائزية عنها. ولعل الدليل على ذلك أن مقابرهم اتخذت شكلاً هندسياً منتظماً، سواء في انحناء المقبرة الذي أصبح على شكل زاوية قائمة، أم في أشكال حجراتها التي أصبحت مستطيلة أو مربعة أي قائمة الزوايا، ويتمثل ذلك بوضوح في مقبرة امنحتب الثاني (شكل ٤٣ ب).

وتتألف مقبرة تحتمس الأول (شكل ٤٣ أ) من درج وممر منحدر يؤدي إلى ردهة (١)، يخرج منها على زاوية منفرجة، درج آخر يوصل إلى غرفة الدفن البيضاوية الشكل (٢) وبها التابوت (٣). وقد ألحقت بغرفة الدفن غرفة جانبية لتخزين الأثاث الجنائزي.

ويرى البعض أن غرفة الدفن نحتت بشكل بيضى لى تشبه «الخرطوش» واعلمها بذلك تجسد فكرة الكون، نظراً لأن الأصل في الخرطوش أنه يمثل

الكون الذى تحيط به دائرة الشمس (راجع ص ٥٢). ولكن هذا الأمر بعيد الاحتمال نظرا لأن الشكل البيضى لغرفة الدفن لم يستمر بعد ذلك طويلا، فهو لا يتعد مقبرة تحتمس الثالث، وبعدها اتخذت غرفة الدفن شكلا قائم الزوايا، ابتداء من مقبرة امنحتب الثانى بن تحتمس الثالث.

وتعتبر مقبرة امنحتب الثانى (شكل ٤٣ ب) من المعالم البارزة فى وادى الملوك، لجمال رسومها وبقاء أغلبها فى حالة جيدة. ويؤدى إلى المقبرة مدخل ودرج (شكل ٤٣ ب. ١) يوصل إلى ممر منحدر (٢) ثم درج آخر (٣) ثم ممر منحدر آخر (٤). وهذا الأخير يؤدى إلى بئر (٥) فوقه قنطرة. وفى أسفل البئر حجرة جانبية (٦) (وسوف نتناول الغرض من هذه البئر فيما بعد). وإذا اجتزنا القنطرة دخلنا ردهة (٧) بها عمودان مربعان، ويخرج من هذه الحجرة درج آخر (٨) كان مختفيا فيما مضى، وهو يؤدى إلى ممر منحدر (٩) الذى يؤدى بدوره إلى حجرة الدفن (١٠) ويقوم على سقفها ستة أعمدة مربعة. ويزاد أن هذا السقف بنجوم مرسومة باللون الأصفر. وفى نهاية حجرة الدفن يوجد التابوت. وجدران حجرة الدفن ملونة بحيث تحاكي مخطوطات البردى وعليها كتابة باللون الاسود بعلامات هيرغليفية أغلبها أقل تفصيلا فى رسومها من علامات الخط الهيرغليفى المألوف على جدران المقابر والمعابد. والنصوص والرسوم فى حجرة الدفن تصور رحلة الملك المتوفى فى عالم الآخرة. وقد ألحقت بغرفة الدفن أربع حجرات جانبية لتخزين الاثاث الجنائزى، وقد عثر فى إحداها عام ١٨٩٨ م على عدد من الموميات الملكية المحفوظة الآن فى المتحف المصرى بالقاهرة.

وإذا استثنينا مرحلة وسطى من مراحل تطور المقبرة الملكية فى طيبة

الغربية في عصر الدولة الحديثة ، وهي المرحلة التي أصبحت المقبرة فيها تنحرف
 مرتين بزاوية قائمة مثلما هو الحال في مقابر تحتمس الرابع وامنحتب الثالث
 وتوت عنخ آمون) ، إذا استثنينا هذه المرحلة باعتبارها امتدادا للمرحلة
 الأولى ، فإننا ننتقل بذلك إلى المرحلة الثانية في تطور المقبرة الملكية أي المرحلة
 التي تمتد من عصر الملك «آي» حتى نهاية عصر الدولة الحديثة . وقد أصبحت
 المقبرة خلال هذه المرحلة تحفر على محور واحد ، أو بتعبير أدق على خط
 مستقيم تقريبا ابتداء من المدخل حتى غرفة الدفن . ولعل السبب في ذلك هو
 تقليد «آي» في بناء مقبرته في طيبة لمقبرة «اخناتون» في تل العمارنة (١٠٠)
 التي تقع على محور واحد ، ربما لتواجه جميع اجزائها الشمس عند شروقها بما
 يتفق وعقيدة اخناتون الدينية ، التي تكرر في أناشيدها تمجيد الشمس عند
 شروقها . فمن المعروف أن «آي» كان من كبار رجال اخناتون في تل المعارنة
 عاصمة اخناتون ، وله مقبرة صخرية في هذه المدينة لم يتم نحتها . وقد نقش
 على جدرانها انشودة كاملة من أناشيد اخناتون لاله أتون . ورغم فشل حركة
 اخناتون وعودة توت عنخ آمون وآي إلى طيبة ، فإن بعض الدلائل تشير
 إلى أن «آي» كان حريصا على آثار اخناتون وعهده (١٠١) . وربما تمثل ذلك
 الحرص في حفر مقبرته في طيبة (١٠٢) على غرار مقبرة اخناتون في تل العمارنة .

وقد سار حورمحب على نهج «آي» في حفر مقبرته على محور واحد ، مع
 إضافة تعديل آخر هو جعل الجزء الثاني من المقبرة في موازاة امتداد الجزء
 الأول منها (١٠٣) ويبدو أن الغرض من ذلك هو توكيد ارتباط المقبرة بالشمس
 (ولا شك أن آله الشمس المقصود هو «رع» أو «امون - رع» وليس
 «آتون» إله اخناتون) ، فقد خصص الجزء الأول من المقبرة للشمس ،

والجزء الثاني لعالم « الدوات » ، وهو ما تدل عليه النصوص الدينية وصور الآلهة على جدران كل من القسمين^(١٠٤) وقد ظهرت هاتان الميزتان بوضوح في مقبرة سیتی الأول (شكل ٤٤) .

وقد استمرت المقبرة الملكية في وادی الملوك على هذا الطراز حتى انتهاء عصر الدولة الحديثة . ولعل الذي ساعد على استمراره أنه يتمشى مع الارتباط بين الشمس وبين العالم السفلي (الدوات) ، ومع رحلة الملك المتوفى مع الشمس عبر هذا العالم ، التي أخذت تغلب على رسوم المقبرة في النصف الثاني من عصر الدولة الحديثة . فقد أصبحت هذه الرحلة تمثل بالتفصيل على جدران المقابر . إذ أعتبرت المقبرة تجسيدا للدوات ، الذي تصوره المصريون كما قلنا عالما منفليا يجرى بطوله نهر على غرار نهر النيل ، مثلما يجرى في « نهر نفسه » . وتصوروا أن الشمس تقطع هذا العالم السفلي في اثنتي عشرة ساعة بعدد ساعات الليل . وقد دونوا هذه التصورات في كتابين يعرف أحدهما بكتاب « ما في العالم السفلي » (إمى دوات) ويعرف الآخر « بكتاب البوابات » . وطبقا لما ورد في هذين الكتابين ، فإن العالم السفلي ينقسم إلى اثني عشر قسما تقابل الاثنتي عشرة ساعة (كما جاء في كتاب ما في العالم السفلي) . وتقوم بين الساعات وبشئ بعضها حصون بحالية بها بوابات يحرسها المسوخ ، والثعابين التي تنثت النار . كما جاء في كتاب البوابات . . وتسمى تلك الأقسام الاثنا عشر « الحقول » أو « المغاور » وهي آهلة بالأرواح والآلهة والموتى . ويتقل إله الشمس من إحدى هذه المغاور إلى الأخرى . يلقى أوامره إلى الآلهة التي توجد بها . وتلو أن بعض هذه المناظر التي تصفها هذه الكتب قد سجلت على جدران مقابر الملوك ابتداء من الملوك الأولين في الأسرة الثامنة عشرة ، إلا أنها وضعت بشكل خاص على جدران مقابر الملوك الاسرتين التاسعة عشرة والعشرين ، أي خلال الفترة التي استقام فيها شكل المقبرة ، وأصبحت جميع قاعاتها وممراتها تقع على محور واحد ،

فالمقبرة بهذا الشكل المستقيم وبموقعها تحت الأرض ترمز الى الدوات أو العالم السفلي ، وقاعاتها المتتابعة ترمز إلى أقسام الدوات ، وأوابها المتتالية تمثل البوابات التي يمر منها إله الشمس في رحلته عبر الدوات .

ويوضح لنا الوصف التفصيلي لمقبرة سیتی الأول (شكل ٤٤) هذه العلاقة بين استقامة المقبرة ، وبين الرسوم على جدرانها . كما يوضح لنا أساليب التضميل الأخرى التي لجأ إليها الفراعنة لصرف أنظار اللصوص عن الوصول الى غرفة الدفن .

وقد نحتت مقبرة سیتی الأول في جوف الصخرة لمسافة ١٠٠ متر. تقريبا ويبدأ القسم الأول منها بدرج (شكل ٤٤-١) يؤدي الى ممر منحدر (٢) صورت على جوانبه ثلاثة أشكال تمثل إله الشمس عند الشروق (على هيئة جمران) وعند الظهر (قرص الشمس) وفي الغروب (الاله أتوم) . ويؤدي هذا الممر الى درج آخر (٣) رسمت على الجدران على جانبيه ست وسبعين صورة لاله الشمس من كتاب « إمي دوات » . وبعد ذلك يوجد ممر منحدر آخر (٤) صورت على جانبيه رحلة الشمس في الساعتين الرابعة والخامسة من ساعات الليل من كتاب « إمي دوات » ايضا . ومن وراء ذلك ردهة (٥) في أرضها بئر في قاعها غرفة جانبية (تقابل نفس البئر والغرفة الجانبية في مقبرة المنحتب الثاني) . وبيلي ذلك بهو ذو أعمدة مربعة (٦) صورت على جدرانها رحلة الشمس من كتاب « البوابات » . ووراء هذا البهو ، بهو آخر (٧) به عمودان مربعان . وقد رسمت على جدرانها منظر الجحيم وبه الخطوة يتعذبون في أفران . وعند هذا البهو ينتهي القسم الأول من المقبرة . وتبدو المقبرة كأنها انتهت عنده فعلا . وقد قصد بذلك تضليل اللصوص وإمعاننا في التضميل تركت أغلب نقوش هذا البهو دون اتمامها .

والمدخل الذى يؤدى فعلا إلى غرفة الدفن الحقيقية ، والذى يبدأ به القسم الثانى من المقبرة ، يقع وراء الجدار الأيسر لليهوذى الأعمدة الاربعة (٦) حيث اخفى درج اخفاء تاما (٨) . ولكن اللصوص تنهبوا الى وجوده مسترشدين بالرنين الأجوف الذى يحدثه الطرق على هذا الجدار لوجود فراغ خلفه . فكسروا الجدار وتقدموا منه الى بقية أجزاء المقبرة (٩-١١) ، ومنها الى حجرة الدفن الحقيقية ، وهذه الحجرة مقسمة الى قسمين ، القسم الأمامى (١٢) به ستة أعمدة مربعة وجدرانها منقوشة بمناظر من كتاب « البوابات » والقسم الخلفى (١٣) له سقف مقبى رسمت عليه الابراج السماوية . وكان به التابوت الذى نقل إلى أحد متاحف لندن .

وتتفرع من غرفة الدفن عدة غرف جانبية ، لا شك أنها كانت مخازن لللاثات الجنائزى . والرسوم على جدران الغرفة التى الى اليمين (١٤) ذات أهمية خاصة ، لأنها تمثل قصة هلاك البشرية (*)

من هذا الوصف التفصيلى لمقبرتى المنحوتى الثانى وسبق الأول ، يتبين أن فراعنة الدولة الحديثة لجأوا الى مختلف الأساليب والتحيل لتضليل اللصوص عن مكان غرفة الدفن فى مقابرهم ، فبالإضافة الى فصل المعبد الجنائزى عن المقبرة وحفر المقبرة فى باطن الصخر وإخفائها عن الأعين ، اتبعوا فى تصميم المقبرة

(*) هذه القصة مؤداها أن المصريين سنخروا من الاله الأكبر « رع » خالقهم ، فاقترن هذا الاله اهلاكم وأرسل لهم هملا الالهة تتحور فى صورة الالهة « سخمتم » رية الحرب والقتال ، وقتلت منهم عددا كبيرا مما أفرع الاله رع نفسه وجعله يشفق من فناء الجنس البشرى (المصريين) ، فله بر حيلة أنقذ بها المصريين من فتك الإلهة سخمتم .

نفسها أساليب أخرى لمزيد من التضليل ، فمنها اظهار المقبرة وكأنها تنتهى عند حد معين ، ومنها عدم اتمام النقوش عند هذا الحد .

ومن أهم هذه الأساليب أيضا حفر بئر في أحد ممرات المقبرة ، وحفر غرفة في أسفلها (كما رأينا من وصف مقبرتي امنمحتب الثانى وسيتى الأول) ، وذلك لإيهام الاصوص أن هذه الغرفة هى غرفة الدفن . وقد لوحظ وجود هذه البئر والغرفة الملحقة بها في أغلب المقابر الملكية . ان لم يكن في كلها — ابتداء من مقبرة تحتمس الثالث حتى مقبرة رمسيس الحادى عشر ، أى حتى آخر ملك في الدولة الحديثة .

غير أنه مع وضوح وظيفة هذه البئر ، فقد ظهرت آراء تحاول إيجاد تفسير آخر لها ، فمن قائل بأنها لحجز مياه الامطار ومنعها من التسرب الى غرفة الدفن ، ومن قائل أنها لغرض دينى غير معروف . غير أن بعض الباحثين يرى أن حفر البئر والغرفة الملحقة بها ، يهدف الى تحقيق هذه الأغراض الثلاثة .

وقد حاول بعض الباحثين تحديد الغرض الدينى من حفر هذه البئر والغرفة الملحقة بها ، فيرى البعض أنها تعصل بفكرة تجميد الملك المتوفى واكتسابه الخلود ، أو أنها ترمز الى الوسيط الملقى الذى بدأ به خلق العالم (١٠٠) . ويرى البعض الآخر فى نصوص كتابى ما فى العالم السفلى والبوابات ، التى نقشت على جدران مقبرتي سيتى الأول ومرنبتاح ، ما يشير الى أن هذه البئر والغرفة الملحقة بها هى المقبرة الرمزية للاله أوزير أو الاله « سكر - اوزير » آلهة العالم السفلى (آلهة الموتى) . وأن النقوش الواردة على جدران هذه البئر فى مقبرة سيتى الثانى — وهى المقبرة الوحيدة التى نقشت فيها جدران هذه البئر —

فقد صورت الساعة الثانية عشرة من ساعات الليل ، وهي ساعة البعث في العقيدة الاوزيرية (١٠٦) .

ومهما يكن من أمر ، فالمدى لاشك فيه أن موقع هذه البئر من المقبرة ، ونحت الغرفة الجانبية أسفلها ، يدلان على أن الغرض الاساسى منها ، هو تضييل النصوص . ويبدو أن الغرض الدينى قد نشأ في اذهان المصريين بعد أن تكرر تمثيل المقابر ، فمن الواضح أن النصوص التى تشير لذك الغرض الدينى (فى رأى هؤلاء الباحثين) ترجع إلى عصر متأخر بكثير عن عصر تحتس الثالث الذى ظهرت البئر لأول مرة فى مقبرته . أما عن استخدامها لتخزين مياه الامطار او الرشح ، فان حفر البئر وحدها كان يكفى لذلك ، ولم يكن هناك داع لحفر الغرفة الجانبية أسفلها .

المعابد الجنائزية للملوك

قلنا ان فراعنة الدولة الحديثة فصلوا المعبد الجنائزى عن المقبرة ، وأنهم حفروا مقابرهم فى الصخر فى مكان خفى بعيد موحش وسط جبال طيبة الغربية ، بينما شيدوا معابدهم الجنائزية على حافة الاراضى الزراعية بالقرب من النيل وبذلك تم فصل مكان اقامة الشعائر وتقديم القرابين لروح الملك المتوفى وهو المعبد الجنائزى ، عن مشواه الابدى أى مقبرته لأول مرة فى تاريخ مصر الفرعونية . ولا شك أن هذا الاجراء كان مكروها لدى هؤلاء الفراعنة ولكنهم اضطروا لذلك اضطوارا كما سبق أن ذكرناه ، لتأمين مقابرهم ضد عبث المصريين ، بعد أن رأوا مقابر ملوك الدولتين القديمة والوسطى ، وقصد

لهجرت عن حماية ما بداخلها ، رغم ما أتبع فيها من مختلف الوسائل لضمان هذه الحماية .

وتمتد الجنازية لملوك الدولة الحديثة في طيبة الغربية في صف طويل من الشمال الشرقي الى الجنوب الغربي ، في مسافة طولها نحو ثلاثة كيلو مترات . ويفصلها عن المقابر الجبل المشرف على الوادي . ولم يكن هناك نظام موحد على ما يبدو لاختيار اماكن هذه المعابد ، ولكن يمكن القول بوجه عام أن اقدمها في عصر الاسرة الثامنة عشرة تقع في الشمال ، يليها جنوبا المعابد التي ترجع للفترات اللاحقة في نطاق عصر تلك الاسرة . فنجد في الشمال من آثار المعابد للباقية حتى اليوم معبد تحتمس الثالث (*) يليه جنوبا معبد امنمحتب الثاني فمعبد تحتمس الرابع ، وأخيرا معبد امنمحتب الثالث (راجع الخريطة رقم ٤) . ثم تبدأ معابد ملوك الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين من الشمال مرة أخرى ، وأولها معبد سيتي الاول في القرنة ، يليه جنوبا معبد رمسيس الثاني (الرمسيوم) ، فمعبد مر نبتاح ، وأخيرا معبد رمسيس الثالث (معبد مدينة هابو) . غير أن هذا النظام تشذ عنه بعض استثناءات قليلة . ولكن يمكن اعتباره النظام العام لمواقع المعابد الجنازية في طيبة الغربية . وهناك رأى لبعض الباحثين بأن - و ر كل معبد من هذه المعابد كان يتجه الى الجهة التي توجد بها المقبرة ولو أنه اتجه تقريبا الى حد كبير (١٠٧) .

(*) كان بعض الباحثين يرون أن أتمى المعابد الجنازية في الشمال هو معبد امنمحتب الأول وأنه يوجد بالقرب من منطقة ذراع أبي النجسا ، ولكن هناك شك يحيط بذلك في الوقت الحاضر (راجع ص ١٥٨) .

الطراز العام للمعبد الجنائزى فى الدولة الحديثة :

والذى يلاحظ على هذه المعابد الجنائزية أن طرازها هو نفس طراز المعابد الإلهية التى ترجع إلى عصر الدولة الحديثة أيضا والتي شيدت فى البر الشرقى من طيبة^(١٠٨) (حيث توجد مدينة الاحياء ، بينما شيدت جميع المعابد الجنائزية فى البر الغربى نظرا لأن الغرب يرمز للموت عند المصريين القدماء) ، والمعابد الإلهية هى الأصل فى هذا الطراز الذى انتقل منها إلى المعابد الجنائزية ، وسوف نتتبع نشأة هذا الطراز وتطوره فى الجزء الخاص بالمعابد الإلهية فيحسن بالقارىء الرجوع إليه .

والمعابد الجنائزية فى عصر الدولة الحديثة بمطابقة طرازها للمعابد الإلهية من نفس العصر ، تختلف فى ذلك عن المعابد الجنائزية فى عصر الدولتين القديمة والوسطى ، عندما كان هناك اختلاف واضح بين الطرازين .

ولعل سبب مطابقة طراز المعابد الجنائزية فى عصر الدولة الحديثة لطراز المعابد الإلهية ، يرجع إلى أن المعابد الجنائزية فى الدولة الحديثة كان يعبد فيها - إلى جانب تقديس الملك المؤله صاحب المعبد - الاله آمون رع الاله الرسمى للدولة فى عصر الدولة الحديثة ، كما كان يعبد فيها بعض الآلهة الأخرى ، أى أنها كانت معابد ذات وظيفتين ، فهى جنائزية فى المقام الاول ، ثم هى معابد إلهية إلى جانب ذلك .

ويتألف هذا الطراز من صرح به مدخل المعبد يؤدى إلى فناء وهو أعمدة أو اساطين ، ومقصورة الهيكل أو قدس الاقداس فى نهاية المعبد ، وذلك عدا قاعات أو غرف جانبية .

ومن المعابد ماله فناء ان لكل فناء صرح يتقدمه ومنها ماله أكثر من بهو اساطين كل بهو وراء الآخر . وتقع جميع اجزاء المعبد الرئيسة على محور

واخذ بحيث يقسمها طريق مستقيم ، يبدأ من مدخل المعبد حتى قدس الاقداس ، وسوف نذكر عند الكلام على المعابد الالهية أسباب اتخاذ المعبد لهذا الطراز .

وقد امتلأت جدران المعابد بالرسوم والنقوش الدينية منها والديوية . وغلبت الموضوعات الحربية على هذه الرسوم . وتعتبر كثرة الرسوم الحربية من مميزات ذلك العصر وهو عصر الامبراطورية والفتوحات الخارجية . ومن الموضوعات الدينية التي تكررت أيضا رسوم الأعياد الالهية وخاصة عيد خروج الاله « مين » رب الخصب والانتاج .

ويوضح معبد سیتی الأول الجنازی بالقرنة الطراز النموذجي للمعابد الجنازية في عصر الدولة الحديثة ، نظرا لبساطته وعدم بناء ملحقات كثيرة له (كما حدث في معابد رمسيس الثاني والثالث) . وفيما يلي وصف لنظام هذا المعبد رغم أنه ليس من المعابد التي ترجع لبداية الدولة الحديثة (أول الأسرة الثامنة عشرة) بل انه متأخر نسبيا (أول الأسرة التاسعة عشرة) ولكنه أقدم معبد باق شيد طبقا للنظام العام للمعبد في الدولة الحديثة . .

ويتألف معبد سیتی الأول (١٠٩) من بوابة ضخمة ذات برجين جدرانها تميل ميلا خفيفا نحو الخارج من أعلى إلى أسفل . وهذه البوابة تسمى في علم الآثار المصرية «الصرح» (Pylon) يلي ذلك فناء فصرح ثان ثم فناء ثان . ويلى هذا الأخير بهو ذو اساطين بردية وفي مؤخرته باب يؤدي إلى قدس الاقداس أو الهيكل الرئيسي sanctuary للمعبد ، وكان مكرسا لعبادة الاله آمون رع اله الدولة ، ولتقديس الملك سیتی الأول وإقامة الشعائر وتقديم القرابين لروحه وربما لعبادة هذا الفرعون كاله فقد كان أول فرعون يعبد بهذه الصفة في المعابد

في مصر (*) .

وعلى جانبي هذا الهيكل الرئيسي هيكلان آخران لعبادة بعض الآلهة الأخرى وتمتد حول هذه الهيكل كل غرف جانبية تستخدم كخازن لأدوات العبادة وملابس الكهنة والقرايين وغير ذلك .

وهذا الطراز النموذجي للمعبد الجنائزى في الدولة الحديثة يطابق تقريباً معبد خنسو الذى يعد المعبد النموذجي الالهى في الدولة الحديثة (شكل ٥٥) كما سند كن بعد .

تلك هي الخصائص والسمات العامة للمعابد الجنائزية لملوك الدولة الحديثة كما اتضح من معبد سيتى الأول في القرنة ، وكما يتضح من المعابد الأخرى التي مازالت أجزاء كثيرة منها باقية حتى اليوم مثل معبد رمسيس الثاني (الزمسيوم) أو التي مازال أغلبها باقياً مثل معبد رمسيس الثالث في مدينة هابو .

ولم يشذ عن هذا النظام العام للمعبد الجنائزى سوى معبد واحد هو معبد حتشبسوت في الدير البحري (شكل ٥٥) ، فهذا المعبد نظام فريد لا تظهر له بين المعابد المصرية . وكانت صاحبة الملكة حتشبسوت لها شخصية متميزة

(*) كان سيتى الأول هو أول فرعون يعبد كإله (وليس كملك «مؤله») ، على المعبد الذي شيده في إيبوس لعبادة أوزير وامن رع وغيرها من الآلهة ، انشأ فيه هيكلًا يعبد فيه على نفس نمط هياكل هذه الآلهة ، وقبل سيتى الأول لم يكن الفرعون يعتبرون آلهة بل ملوكاً مؤلفين ، ولذلك لم يكونوا يعبدوا في معابدهم كآله . وقد بدأ بعض فراخنة الأسرة الثامنة عشر في الدولة الحديثة بتأليه أنفسهم في المعابد ، ولكن لم يكن ذلك في معابد مصر بل في المباد المصرية في النوبة . ولذلك كان سيتى الأول هو أول من عبد كآله في مصر وانتفى أثره خفاؤه ولا سيما رمسيس الثاني وهو نتاج .

في كل شيء كما يدل على ذلك تاريخها ، وقد انعكست هذه الشخصية المتميزة بوضوح في طراز معبدها .

معبد حتشبسوت الجنازى في الدير البحرى ونواحي التجديد فيه :

أول هذه النواحي أن حتشبسوت شيدت المعبد في مكان متطرف إلى الداخل في حضن جبل طيبة الغربى ، بعيداً عن المنطقة التى تجمعت فيها المعابد الجنازية لملوك الدولة الحديثة الأخرى عند حافة الأراضى الزراعية . والسبب فى ذلك أن حتشبسوت أرادت أن يكون معبدها الجنازى وراء مقبرتها التى حفرت مدخلها فى الوادى الواقع خلف المعبد أى فى نطاق منطقة وادى الملوك . وبذلك جمعت هذه الملكة الفذة بين الميزتين ، ميزة اخفاء مقبرتها عن الأعين ، وميزة اقتراب معبدها الجنازى من المقبرة . وقد حققت حتشبسوت من هذا الاقتراب بقدر ما سمحت به رداءة صخر الجبل ، إذ رغم أن طول دهايز المقبرة بلغ حوالى ٢١٣ متراً فى جوف الصخر ، فإن غرفة الدفن انحرفت فلم تأت أسفل هيكل المعبد الجنازى مباشرة كما أرادت حتشبسوت . ولكن هدف الملكة تحقق على أية حال باقتراب غرفة الدفن من المعبد الجنازى إلى حد كبير . وقد عوضت حتشبسوت ابتعاد معبدها الجنازى عن حافة الأرض الزراعية ببناء مدخل عظيم أشبه بمعبد الوادى فى عصر الدولتين القديمة والوسطى . ومن هذا المدخل يخرج طريق صاعد إلى معبدها الجنازى . وبذلك تشابهت مبانيها الجنازية مع مباني الدولتين القديمة والوسطى فى هذه الناحية . وهكذا انتقت حتشبسوت من نظام مباني كل عصر محاسنه وميزاته .

وقد خلق بناء المعبد فى حضن الجبل رؤيا فنية معمارية جديدة لدى المعمارى الذى صمم المعبد ، والذى تنبئنا الشواهد التاريخية أنه المهندس « سنموت »

زيب الملكة وأقرب المقربين إليها ، فاستجاب لها بحساسيته المصرية التي كانت تلهم المعمارى المصرى دائماً بما يحقق الانسجام والاتساق بين أشكال مبانيه وبين المظهر الطبيعى للبيئة المحيطة بها .

ولم يكن المظهر الطبيعى للجبل الذى أنشئ المعبد فى سفحه هو مصدر التأثير الوحيد فى منطقة المعبد ، بل كان هناك عنصراً آخر هو معبد «منتوحتب-نب حبت رع» الذى يجاور المعبد ، والذى يجمع بين الهرم وبين المعبد الجنازى فى بناء واحد كما سبق أن ذكرنا (انظر ص ٢٧١ وشكل ٤٥) والذى شيد على شكل مدرج ذى طابقين تتقدمهما ابهاء أو «صفّات» من الأعمدة المربعة والمثمّنة .

ويتكون معبد حتشبسوت من ثلاث مسطحات أو طوابق ، وينبدأ الطابق الأول وراء فناء فسيح غرست فيه أشجار يغلب أنها أشجار البخور التى جلبتها حتشبسوت من بونت (وكانت حتشبسوت أول من أرسل بعثة إلى بونت لاجتماع أشجار بخور حية لغرسها فى مصر وقد سار الفراعنة بعدها على هذا التقليد وهذا من مظاهر تمييز شخصيتها وانفرادها بكل ما هو جديد) . وينتهى الفناء بشرفة أولى أو سفلى تحلى واجبتها أعمدة مربعة من أمام ومثمّنة من الخلف . وهذه الأعمدة لا مثيل لها فى العمارة المصرية ، فلم تظهر فى غير معبد حتشبسوت . فقد قسم العمود إلى قسمين ، القسم الأمامى فى شكل نصف عمود مربع والقسم الخلفى فى شكل نصف عمود ذى ستة عشر ضلعاً وهى أعمدة رشيقة إذ يبلغ ارتفاعها خمسة أمثال عرضها تقريباً (١١٠) .

وفى منتصف الفناء ممر صاعد يثوسطه درج يؤدى إلى سطح الشرفة الأولى الذى يبدو كأنه فناء ثانٍ يمتد فى وسطه الطريق الذى تحدد جانبيه تماثيل للملكة على هيئة أبى الهول . وفى نهاية هذا الطريق يبدأ ممر صاعد آخر يصل إلى

سطح الشرفة الثانية عند منتصفها . والأعمدة التي تنصهر هذه الشرفة مربعة أيضا . والنصف الأيمن للشرفة (الشمالى) يعرف باسم « بهو الميلاد » ، نظرا لأن حتشبوت قد رسمت على جدرانها مراحل مولدها الإلهي من صلب الإله آمون رع نفسه الإله الرسمي للدولة ، حتى تغلب على عدم قبول المصريين لحكم النساء من جهة ، وعلى منافستها في العرش من جهة أخرى . وعند النهاية الشمالية لبهو الميلاد ، توجد مقصورة كرسى لعبادة الإله انويس إله التحنيط ، وواجهة هذه المقصورة على هيئة بهو اساطين مقناة . ذات ستة عشر ضلعا على غرار اساطين مقابر بنى حسن في عصر الأسرة الثانية عشرة .

أما النصف الأيسر (الجنوبي) للشرفة فيعرف باسم « بهو بونت » لأن حتشبوت مثلت على جدرانها رسوم البعثة التجارية التي أرسلتها إلى بونت (الصومال في الغالب) لجلب أشجار البخور لزراعتها في مصر . ورسومها ذات طابع فريد بين الرسوم المصرية ، لأنها الرسوم الوحيدة التي وصلتنا من مصر الفرعونية التي تسجل مظاهر الحياة في بيئة أجنبية والعالم النباتية والحيوانية لهذه البيئة بتفصيل غير مألوف في رسوم المصريين لمعالم البلاد الأجنبية .

وعند النهاية الجنوبية لبهو بونت توجد مقصورة كرسى لعبادة الإلهة « حتحور » وواجهتها على هيئة أعمدة مربعة بينها « أعمدة حتحورية » أي تُيجانها على هيئة وجه الإلهة حتحور . ويرجح أن هذا العمود ظهر في الأسرة الثانية عشرة عندما نشطت الرحلات المصرية البحرية إلى بونت وغيرها من مناطق البحر الأحمر مثل سيناء ، ولا شك أن أول ظهوره كان في أحد معابد هذه الإلهة ، وسوف نتناول هذا الموضوع عند الحديث عن المعابد الإلهية . ولعل السبب في تكرير مقصورة في هذا المعبد لعبادة الإلهة حتحور وبناء

هذه المقصورة في ملاءمة بهو بونت ، أنها كانت تعتبر في نظر المصريين الالهة الحامية للملاحين . وكان المصريون يسافرون إلى بونت بالسفن في البحر الأحمر .

ونلاحظ أن بهو بونت ومقصورة حتحور قد شيدا في الناحية الجنوبية من المعبد أى نحو الجهة الأصلية التى تشير إلى موقع بونت . وفى ذلك نوع من التطابق بين البناء وبين فحواه أو مغزاه وكان المصرى القديم مغرما بهذا التطابق . وأعلى الشرفة (الثانية) التى يوجد بها بهو الميلاد وبهو بونت شرفة أخرى (ثالثة) ذات صفين من الأعمدة ، الصف الأمامى أعمدة مربعة يبدو أنها كانت فى الأصل أعمدة اوزيرية تمثل الملكة على هيئة أوزير (على غرار تماثيل سنوسرت الاول (شكل ٣٨) ولكن تحتس الثالث أزال الاشكال الاوزيرية (١١١) للملكة فى ثورة تدميره لآثارها بعد وفاتها ، بسبب المنافسة بينهما على العرش ، وحوّل الأعمدة الاوزيرية إلى أعمدة مربعة . أما الصف الخلفى من الشرفة فهى أساطين ذات ستة عشر ضلعا ، وفى وسط هذه الشرفة مدخل يؤدي إلى داخل المعبد وينتهى بقدرس الاقداس أو الهيكل .

والذى نلاحظه من هذا الوصف لمعبد حتشسوت الجنازى ، أن المعبد قد تجمعت فيه جميع العناصر المعمارية التى سادت فى عصر الدولتين القديمة والوسطى فيما عدا عنصرين أولهما : الاساطين ذات التيجان النباتية ، وثانيهما الصرح . ويرجع استبعاد المعمارى الذى صمم المعبد لهذين العنصرين ، إلى وضعه لتصميم المعبد بحيث يتمشى مع الشكل الطبيعى للبيئة المحيطة ، فالتيجان النباتية للاساطين لم تكن تتلاءم مع الارض الجبلية الصرفة المحيطة بالمعبد وإنما تلائمها الارض المنبسطة المكشوفة . وقد جاءت الاساطين ذات الستة عشر ضلعا فى بعض أجزائه والجهة المعبد أكثر ملاءمة من الاساطين النباتية فى التخفيف من المظهر

الموجش لهذه البيئة الجبلية . كذلك الصرح ، وهو البناء المؤلف لمداخل معابد الدولة الحديثة الجنازية منها والإلهية ، لا يتمشى مع الشكل الرأسى الشاهق للجبل الواقع وراء المعبد ، إذ أن الصرح في هذه الحالة يعتبر بحجمه الضخم شبه الرأسى ، تضخيماً لهذا الجبل الشاهق . بينما استهدف الفنان في تصميم المعبد التخفيف من هذا المظهر الرأسى الضخم للجبل ، فهو قد قسم الطريق الأوسط الذى يؤدى إلى المعبد إلى طريقين ينحدران انحدارا تدريجيا ، فيظهر الطريق العلوى من بعيد امتداداً تدريجيا للطريق السفلى ، والطوابق الثلاثة تظهر كأنها مدرجات ذات خطوط أفقية تتماثل مع المدرجات (البروزات) الجبلية الأفقية الواقعة وراء المعبد وتمهد لها ، وتتكامل الاثنتان في نفس الوقت لأحداث نوع من الايقاع الأفقى . والشرفات الثلاث التى تتتابع وراء بعضها وتتماثل فجواتها الرأسية مع الفجوات والشقوق الرأسية فى الجبل فتحدث معها نوما من الايقاع الرأسى . كل ذلك يمهّد نظر القادم إلى المعبد لاستقبال المنظر الطبيعى الذى يتكامل مع منظر المعبد ، فالترج والإيقاع المعمارى سمتان بارزتان فى العناصر المعمارية لمعبد حتشبسوت .

وهكذا خرج معبد حتشبسوت الجنازى ظاهرة معمارية فريدة بين العمائر المصرية القديمة ، وقد أبرز هذه الصفة فيه بوجه خاص ، الوسط الطبيعى الذى أقيم فيه ، إذ يتفق الباحثون على أنه لا يمكن أن يكون هناك بديل آخر عنه يتكامل مع هذا الوسط الطبيعى فى انسجام واتساق وإيقاع ، مثلما يتكامل معبد حتشبسوت مع المظهر العام للبيئة الطبيعية الموحشة المحيطة به . ويشبهه أحد الباحثين وسط هذه البيئة بلؤلؤة براقة داخل قوقعة خشنة (١١٢) .

وقد حاول البعض التقليل من عبقرية المهندس الذى صمم هذا المعبد الفريد ،

فقالوا أنه لم يفعل أكثر من تقايد معبد «منتوحتب - نب حبت رع» المجاور. ولكن إذا قارناه بهذا المعبد ، نجد أن مهندس معبد حتشبسوت فاق في حساسيته الفنية المعمارية مهندس معبد منتوحتب ، فقد أضاف طبقة ثالثة فأكد ظاهرة التدرج التي تتلاءم مع طبيعة المنطقة . فضلا عن استخدامه أشكالا متعددة من الأعمدة . بينما اقتصر مهندس معبد منتوحتب على شكلين فقط منها . هذا بالإضافة إلى اتساع المسطحات فوق شرفات معبد حتشبسوت بما يربح نظر الرائي ويخلق لديه شعورا نفسيا بهيجا يجعله أكثر استعداداً لتقبل المنظر الخلاب للمعبد وما يحيط به .

ومن ناحية أخرى ، فإن تمشي الشكل العام لمعبد حتشبسوت مع الشكل العام لمعبد منتوحتب (شكل ٤٥) ، يدل في حد ذاته على ما لدى مهندس معبد حتشبسوت من موهبة لمحة وحساسية فنية مرهفة ، فهي التي جعلته يسير على نفس النهج ، فزاد بذلك تأكيد الانسجام والاتساق المعماري بين المظهر الطبيعي للبيئة وبين المباني المشيدة فيها . فلو أنه اختار طرازاً آخر للمعبد ، فشيده مثلاً على غرار الطراز الشائع للمعابد الجنازية للملوك في عصره ، لجاه البناء فجاً متنافراً مع معبد منتوحتب ، ومع ما يحيط بالمعبد من مظهر طبيعي .

هذا ويجب ألا ننسى أن الفضل في اخراج معبد حتشبسوت على هذا النسق الفريد ، لا يرجع إلى مهندس المعبد وحده ، بل لا شك أن الحاكم الذي عمل هذا المهندس المعماري في ظله كان له دور كبير في ذلك . فالفنان أو المعماري لا يمكن أن يطلق موهبته وملكاته من عقالها ويبدع ويتكرر إلا إذا وجد حاكماً مستنيراً يهيء له الفرصة لذلك . ولا شك أن حتشبسوت كانت نموذجاً للحاكم المستنير ، كما تدل على ذلك أعمالها الفريدة الأخرى ، إن

يكفى أنها سمحت لمهندسيها « ستموت » بكسر النظام المتبع في بناء المعابد الجنازية في عصرها، فحررتة بذلك من القيود التي كانت تخنق موهبته، واطلقت عبقريته من عقابها، فتهيأت له بذلك الفرصة للإبتكار والإبداع.

العناصر المعمارية الجديدة في المعابد الجنازية الأخرى :

أ - في معبد أمنحتب الثالث : كان هذا المعبد يمتد وراء التمثالين الضخمين المعروفين حالياً باسم « تمثال ممنون » (وهي تسمية إغريقية) وقد اندثر هذا المعبد ولم يبق منه غير بعض الكتل الحجرية التي كشف عنها أخيراً. والتمثالان مصنوعان من حجر الكوارتزيت ويمثلان الفرعون أمنحتب الثالث صاحب المعبد يتصدر مدخل معبد الجنازي . ويعتبران من العناصر الجديدة في المعابد الجنازية . فـالأول مرة نصادف تماثيل مفرطة في الضخامة Colossi إذ يبلغ الارتفاع الأصلي للتمثال ٢١ متراً (١١٣) . وهما أعلى التماثيل المفرطة في الضخامة التي وصلتنا من مصر الفرعونية .

ب - في معبد ومسيس الثاني (الرمسيوم) :

أهم العناصر المعمارية التي استحدثت في معبد الرمسيوم ، ظهور النوافذ الكبيرة الجانبية في بهو الأساطين ، وذلك يجعل أساطين الرواق الأوسط من البهو أكثر ارتفاعاً من أساطين الأروقة الجانبية (١١٤) . وهذه النوافذ تظهر أكثر وضوحاً في بهو الأساطين الكبير بمعبد الكرنك، ويرجع بناءه إلى عصر سيتي الأول ورمسيس الثاني نفسه . وسوف نتناول هذه النوافذ بتفصيل أكثر عند حديثنا عن المعابد الإلهية .

ومن العناصر المعمارية التي ظهرت أكثر وضوحا في معبد الرمسيوم ، الأعمدة الأوزيرية . فرغم أن هذه الأعمدة ظهرت في المباني التي ترجع إلى عصر الأسرتين الثانية عشرة (راجع ص ٢٧٥) والثامنة عشرة (راجع ص ٣٠١) ، إلا أنها لم تبلغ ذلك الوضوح الذي بلغته في معبد الرمسيوم . ويرجع ذلك لكثرتها في هذا المعبد . إذ يوجد صف من هذه الأعمدة في الفناء الأول كما يوجد صفان منها في الفناء الثاني (١٢٥) .

ومن العناصر المعمارية التي وضحت أيضا في معبد الرمسيوم ، التماثيل المفرطة في الضخامة . إذ يعتبر تمثال رمسيس الضخم الذي يتصدر مدخل الفناء الثاني في المعبد ، أضخم تمثال بقي من مصر الفرعونية ، فهو يزن حوالى ١٠٠٠ طن ، بينما لا يزيد وزن تمثال ممنون الذي سبق ذكره على ٧٠٠ طن . وهو بذلك أضخم كتلة من الحجر استطاع الإنسان أن ينحتها (١١٦) .

وهناك ظاهرة معمارية جديدة ظهرت لأول مرة في معبد الرمسيوم ، ولو أنها ليست من العناصر المعمارية في بناء المعبد نفسه ، وهي بناء قصر ملحق بالمعبد الجنائزى وبلاصقه . ويقع هذا القصر في ملاصقة الجدار الجنوبي للفناء الأول من المعبد . ويبدو أن الفراعنة ساروا على هذا المنوال بعد عصر رمسيس وتوسعوا فيه كما يدل على ذلك القصر الضخم الملحق بمعبد رمسيس الثالث الجنائزى في مدينة هابو .

وتوجد ظاهرة معمارية ذات مغزى خاص ، ظهرت في المخازن المشيدة حول معبد الرمسيوم . وهي بناء أسقف هذه المخازن على هيئة أقبية من اللبن . ومن المعروف أن القبو كان نادرا في المباني المصرية القديمة ، وكانت هذه المخازن لتخزين الحبوب والزيت وقدر البهيد والجمعة والشباب والجلود وغيرها ، مما

كان يحتاج إليه في تقديم القرбан للملك المتوفى والآلهة التي تعبد معه في معبده الجنازى ، وفي حفظ الرواتب العينية التي تصرف للكهنة والصناع والخدم . وتمتد هذه المخازن في مساحات كبيرة حول المعبد ، وإن كثرتها وضيخاتها تدل على كثرة وضيخامة اعداد هؤلاء .

ج - في معبد رمسيس الثالث (معبد مدينة هابو)

قبل أن نشير إلى العناصر الجديدة في هذا المعبد ، وهى قليلة، من الأفضل أن نتناول الظاهرة الواضحة التي تلفت نظر من يشاهده ، وهى أنه يشبه معبد الرمسيوم إلى حد كبير ، بل يكاد يكون صورة مكررة منه . ففيه الأعمدة الأوزيرية وإن كانت قد ظهرت به بعض الأعمدة التي تشبه الأعمدة الأوزيرية في نصفها العلوى ، ولكنها تختلف عنها في نصفها السفلى لأنها تصور الملك برداء اليوبيل الملكى . ومن نواحي الشبه بين معبد مدينة هابو وبين معبد الرمسيوم ، أن به فنائين على نفس نمط فنائى معبد الرمسيوم ، وقاعات أساطين تشبه في نظامها نظائرها في معبد الرمسيوم ، وملحق به أيضا قصر يلاصق الجدار الجنوبى للفناء الأول . وحوله مباني الموظفين والكهنة والمخازن بنفس نظام معبد الرمسيوم تقريبا .

ولا يقتصر التشابه بين معبد مدينة هابو ومعبد الرمسيوم على هذه الظواهر المعمارية ، بل يمتد إلى موضوعات النقوش ، فهى فى أغلبها موضوعات حرية تمثل انتصارات الفرعون على أعدائه فى حروبه . وقد أسهب كل فرعون فى تسجيل هذه الانتصارات الحرية . ولا شك أنها يختلفان فى ذلك مع حتشبسوت التي أسهبت فى تسجيل نشاطها السلمى على جدران معبدها الجنازى كما سبق شرحه . مثل تسجيل تلك البعثة التجارية التي أرسلتها إلى بونت ومن الواضح

أن الطبيعة الأثوية لحتشبسوت غلبت على اتجاهاتها ، رغم تشبهها بالرجال كما هو معروف من دراسة تاريخها .

وبينما بالغ رمسيس الثاني في تسجيل معركة قادش بوجه خاص بالرسوم والكتابة على جدران معبد الرمسيوم من الداخل والخارج ، فقد بالغ رمسيس الثالث في تسجيل انتصاره على الليبيين وشعوب البحر (المتوسط) ولا سيما تلك المعركة البحرية الشهيرة التي تعتبر أول معركة بحرية كبيرة في التاريخ . فقد نقش أخبار هذا الانتصار بالرسوم والكتابة على جدران معبد مدينة هابو من الخارج والداخل أيضا ، اسوة بما فعل رمسيس الثاني في تسجيل معركة قادش على جدران معبد الرمسيوم .

ومن موضوعات النقوش التي قلد رمسيس الثالث فيها رمسيس الثاني ، تسجيل مراحل العيد الذي كان المصريون يسمونه «عيد خروج الاله مين» . بل لقد اتفقت عناصر كثيرة في رسوم هذا العيد في معبد مدينة هابو ، مع نظائرها في معبد الرمسيوم . ومن ذلك إطلاق أربعة طيور إلى أركان العالم الأربعة لإعلان نبأ الاحتفال بالعيد ، وقيام الفرعون يقطع حزمة من سنبال القمح بالمنجل لتقديمها للاله مين رب الخصب .

ولكن إلى جانب ذلك التشابه في النظام المعماري وموضوعات النقوش بين معبد الرمسيوم ومعبد مدينة هابو ، هناك ظواهر معمارية جديدة انفرد بها معبد مدينة هابو ، أولها أنه المعبد الوحيد المحصن في مصر كلها . وربما يرجع ذلك إلى تدهور سلطة الملكية في أواخر عصر رمسيس الثالث نفسه . وقد ظهر ذلك التدهور بوضوح في عصر خلفاء رمسيس الثالث المباشرين ابتداء من ابنه رمسيس الرابع . وربما يرجع السبب في إحتواء الفرعون داخل قصر محصن ، إلى المؤامرات التي كانت تدبر ضد العرش وبلغت حد التآمر على

حياة الفرعون نفسه . وقد سبق أن أشرنا إلى هذه المؤامرة وإلى محاكمة مدبريها .

وتتألف التحصينات حول هذا المعبد من سور خارجي من اللبن سمكه من أسفل عشرة أمتار ونصف ، ويفوص في الأرض لمسافة ثلاثة أمتار ويصل ارتفاعه فوق سطح الأرض إلى ثمانية عشر مترا . وأمام هذا السور، سور آخر منخفض لحماية قاعدة السور الكبير من أن ينقبها المهاجمون (١١٧) . ويتخلل السور الكبير أبراج وتؤدي إليه بوابتان ضخمتان في ناحيته الشرقية والغربية . ويرى بعض الباحثين أن البوابة الشرقية (شكل ٤٦) التي تواجه النيل ، بنيت على شكل قلعة اسيوية ، من تلك القلاع التي كانت تعرف في غربي آسيا باسم «مجدول» (١١٨) (ويبدو أن هذا الاسم بقي حتي اليوم في اسم بلدة «المجدل» في جنوب فلسطين) . وكان المصريون يسمونها في ذلك العصر «مكتور» أو «مكتول» . وهي كلمة قريبة في نطقها من الاسم الاسيوي . ويبدو أنه كانت توجد قلعة من هذا النوع على حدود مصر الشمالية الشرقية ، بدليل أن هذا الاسم (مجدول) ورد في سفر الخروج من التوراة كاسم لموقع مرّ به بنو إسرائيل إبان خروجهم من مصر (خروج ١٤ : ١) .

وإلى جانب هاتين الظاهرتين المعمارتين الجديديتين في معبد مدينة هابو ، هناك بعض النقوش ، التي وإن كانت ليست جديدة من حيث مضمونها ، فإنها تعتبر جديدة من حيث شكلها وطريقة تنفيذها ، ومن ذلك رسوم لرئيسيس الثالث تصوره بين حريمه وهو يداعبهن وقد ظهرن غاريات تماما، وهذا الوضع المكشوف غير مألوف في الرسوم الملكية الأخرى التي وصلتنا من مصر الفرعونية، فيما عدا رسوم اخناتون وزوجته وبناته التي تصور روابط الأسرة لا مظاهر المتعة والمجون ، فضلا عن أنه غير مألوف أيضا في رسوم معابد الملوك الجنائزية . غير أن الأهم من ذلك تلك الرسوم الفذه على أحد الجدران

المخارجية للمعبد التي تصور منظر صيد الفرعون للثيران البرية (١٢٠)، فإن حركة
الثيران العنيفة وهي تندفع وتنقلب بين الأعشاب تشير الإعجاب بموهبة الفنان
الذي أبدعها فضلا عن أنها تنفي عن الفن المصري صفة الجود إلى حد ما ، فقد
وفق الفنان في إبراز عنف الحركة وحيويتها رغم صعوبة الخامة (الحجر) التي
نقذ عليها هذه الحركات العنيفة بحفر غائر خفيف البروز في آن واحد مما يدل
على موهبته وقدرته على السيطرة على خاماته .

وهناك ظاهرة أخرى في النقوش الغائرة على جدران هذا المعبد ، ليست
مألوفة في النقوش المصرية الأخرى التي سبقتها، وهي شدة عمق حفرها وخاصة
حفر اسم الفرعون . ويمكن تفسير ذلك بأحد تفسيرين أو بكليهما . أولهما
أن هذه العجوات العميقة كانت مطعمة بمادة ما أو بعجينة ملونة . وثانيهما
أن يكون رمسيس الثالث قد خشي أن يغتصب خلفاؤه آثاره بمحو اسمه
وكتابة أسمائهم مكانه مثلما فعل رمسيس الثاني (وسار خلفاؤه على نهجه)
بآثار الملوك الذين سبقوه ، ولذلك احتاط لنفسه بالحفر الشديد الغور للنقوش ،
وهكذا رغم أن رمسيس الثالث اقتدى برمسيس الثاني في أعماله ، فإنه خرج
بالدروس المستفادة من زلات هذا الفرعون ونزواته .

مقابر الملوك والأمراء والاشراف في الدولة الحديثة

مقابر الملوك والأمراء :

تتميز هذه المقابر في عصر الدولة الحديثة بأن لها مكانا خاصا بها بعيدا
عن منطقة مقابر الملوك وإلى الجنوب منها ، وهي المنطقة المعروفة حاليا باسم

« وادى الملكات ». (الخريطة رقم ٤) وجميع هذه المقابر ترجع إلى عصر الاسرتين التاسعة عشرة والعشرين ، ولا توجد بينها مقابر من عصر الأسرة الثامنة عشرة ، ويبدو أن الملكات في عصر هذه الأسرة كن يدفن في مقابر الملوك نفسها أى مع أزواجهن ، فقد عثر على بعض موميئات لسيدات في مقبرتي امنحتب الثانى وخورمحب ، وإن لم يعثر مع هذه الموميئات على ما يدل على شخصياتهن ، ربما بسبب الاختلاط الذى حدث نتيجة لسرقات المقابر وتكرار نقل الموميئات من محجاً لآخر في العصر الفرعونى نفسه .

ومقابر الملكات محفورة في الصخر مثل مقابر الملوك وعلى نفس نظامها تقريباً ولكنها أصغر وأبسط منها بكثير. إذ تتألف المقبرة بوجه عام من ردهة مربعة أو مستطيلة ، ودهليز طويل يؤدي إلى غرفة الدفن التى بها التابوت . وقد تنفرع من الردهة وغرفة الدفن غرف جانبية كما هو الحال في مقبرتي الملكة نفرتارى (١٢١) زوجة رمسيس الثانى ومقبرة الأمير « آمون (حر) خبش - إف » ابن رمسيس الثالث وهما أجمل مقبرتين في وادى الملكات .

ولا يعرف موقع المزارات الخاصة بمقابر الملكات والأمراء التى كانت تقام فيها الشعائر وتقدم القرابين . وقد تكون منفصلة في مكان بعيد اسوة بما اتبع في مقابر الملوك .

وموضوعات رسوم هذه المقابر كلها موضوعات دينية صرفة تشبه موضوعات رسوم مقابر الملوك .

مقابر الأشراف (الأفراد) :

تطلق عبارة « مقابر الأشراف » أو « النبلاء » أو « الأفراد » في علم الآثار المصرية ، على مقابر خاصة القوم من كبار الموظفين ورجال البلاط وكبار ضباط الجيش الذين عاشوا في طيبة في أوج مجدها ، أى عندما كانت عاصمة الامبراطورية المصرية في عصر الاسرات الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والعشرين ، وتنتشر هذه المقابر في مناطق متفرقة من طيبة الغربية مثل مناطق ذراع أبي النجا والعساسيف والحوطة ودير المدينة وقرنة مرعى والشيخ عبدالقرنة . وهذه المنطقة الأخيرة (الشيخ عبد القرنة) تقع جنوبى المنطقة التى بها معبد الدير البحرى فى الطريق إلى معبد الرمسيوم . وتمتاز بأن بها أحسن هذه المقابر حفظا وأبدعها رسوما ، ومن بينها المقابر المألوفة لنا لشهرة رسومها مثل مقابر « نخت » و « مننا » ورنخميرع و « جسر كارع سنب » وامنمحات وغيرها . وإذا قارنا بين هذه المقابر وبين مقابر الملوك من الناحية المعمارية ، نجد أنها فى أغلب المقابر لم يدخلها فصل لبعض أجزائها . غير أن النظام الداخلى لمقابر الأشراف فى طيبة اقترب إلى حد كبير من نظام المقابر الصخرية فى عصر الدولة الوسطى وخاصة مقابر بنى حسن ، ولا شك أن السبب فى ذلك هو الطبيعة المشتركة ، فكل من هذه المقابر محفور فى الصخر ، ولذلك نجد أن النظام العام لمقابر طيبة يتكون من فناء خارجى بعضه منحوت فى الصخر ويؤدى إلى ردهة مستعرضة كانت بمثابة المزار الذى يلتقى فيه أفراد أسرة المتوفى . وتؤدى هذه الردهة إلى دهليز طويل فى نهايته الهيكل الذى توجد فى جداره الخلفى كوة أو مشكاة (حجرة) بها تمثال المتوفى (١٢٢) . وعلى جدار الهيكل إلى جانب الكوة أو المشكاة ، كان يرسم شكل الباب الوهمى ، ولم

يمكن بنحت مثلها كان الحال في عصر الدولة القديمة ، فقد غلب التصوير على هذه المقابر دون النقش وهي في ذلك أقرب أيضا إلى مقابر الدولة الوسطى في بنى حسن .

والرسوم على جدران مقابر الأشراف يمكن أن تقسم بوجه عام طبقا لأقسام المقبرة ، فالرسوم ذات الطابع الدنيوى أى التى تمثل حياة صاحب المقبرة وأعماله ووظائفه ونشاط اليومى ، سجلت على الاجزاء القريبة من مدخل المقبرة . وأغلبها في الردهة (المزار) ويستثنى من ذلك مصراعا باب المقبرة (من الداخل) ، حيث كان المتوفى يمثل وهو يتعبد إلى الشمس في شروقها وفي غروبها . أما الرسوم ذات الطابع الدينى والجنائزى أى التى تمثل مراحل الجنائز والدفن ورحلة المتوفى إلى ايدوس ومحاكمته أمام أوزير ، وغير ذلك من المناظر الدينية ، فقد سجلت على الاجزاء الداخلية من المقبرة وأغلبها في الهيكل . هذا وغالبا ما يجمع الدهليز الطويل بين هذين النوعين من الرسوم ، أى بين الرسوم الدنيوية والرسوم الدينية .

وعلى النقيض من مقابر بنى حسن التى اتبعت تخطيطا متشابهها (ربما بسبب قصر الفترة الزمنية التى ترجع إليها هذه المقابر) ، نجد أن نظام مقابر أشراف طيبة يتفاوت كثيرا في تفاصيله . فمنها ما تحولت فيه الردهة المستعرضة إلى رواق ذى أعمدة في مؤخرة الفناء ، مثل مقبرة المهندس « انينى » (الذى حفر قبر تحتتمس الاول) . ومنها ما تندمج المقصورة فيه مع مشكاة التمثال ، مثل مقبرة « رخميرع » وزير الفرعون تحتتمس الثالث . ومنها ما تتحول الردهة المستعرضة فيه وكذلك الدهليز إلى قاعات ذات أساطين على شكل حزمة البردى ، كما في مقبرة « رعموزى » الذى عاصر اخناتون في طيبة في فترة التحول إلى دين آتون واعتنق الدين الجديد .

غير أن السمة المشتركة بين هذه المقابر كلها ، أن جميع أجزاء المقبرة تقع على محور واحد ، وأن الطريق الأوسط الذي يبدأ من الفناء يستمر على استقامة واحدة حتى نهاية المقبرة عند مشكاة التمثال . بل كانت الأعمدة والأساطين التي تضاف للمقبرة تؤكد هذه الاستقامة .

ومن الطريف أن المقابر التي ترجع إلى عصر حتشپسوت قد شيدت على مسطحين أو طابقين ، تقليدا لمعبد هذه الملكة في الدير البحري . فهناك ثلاث مقابر من هذا الطراز بينها مقبرة « سنموت » مهندس المعبد نفسه .

أما عن مكان غرفة الدفن فلم يكن لها مكان محدد أسفل المقبرة ، وكذلك الفتحة التي تؤدي إليها ، فقد تكون هذه الفتحة في أرضية الهيكل الواقع في نهاية المقبرة وقد تكون في الفناء الخارجي ، وقد تكون خارج نطاق المقبرة كلها رغبة في إخفاء مكانها .

وتدل صور هذه المقابر التي رسمها المصريون على جدران مزاراتها، أن المقبرة كان يعلوها هرم يغلب أنه كان من اللبن وفي واجهته فجوة توضع فيها لوحة أو تمثال للمتوفي (شكل ٤٧) . وتحف بداخل المقبرة (من الخارج) لوحتان مقوستان من أعلاهما مثل عليها المتوفي يتعبد أو جالسا أمام مائدة قربان بينما يقدم له أهله واتباعه القرايين ، وهكذا يدلنا الشكل الخارجي للمقبرة على أن الأشراف (الأفراد) في عصر الدولة الحديثة قد انتحلوا الشكل الهرمي للمقبرة الملكية بعد أن نبذ الملوك (*) .

(*) في الحقيقة ، رغم أن الشكل الهرمي كان مقصورا على مقابر الملوك في عصر الدولتين القديمة والوسطى ، إلا أن بعض أمراء ابيدوس في عصر الدولة الوسطى شيدوا =

والذى يلاحظ على النظام المعمارى لمقابر أشراف طيبة في عصر الدولة الحديثة ، أنها اشتملت على خليط من العناصر المعمارية، بعضها من المقابر الملكية كالشكل الهرمى وبعضها من المقابر الصخرية الخاصة بأمراء الاقطاع في الدولة الوسطى ، كالتصميم العام للمقبرة والفناء المنحوت في الصخر ومشكاة التمثال في الهيكل ، بل إن بعضها من معابد الدولة الحديثة كالصرح والفناء ، فالغالب أن مدخل المقبرة كان يشيد على شكل يشبه الصرح ، إذا حكمنا على ذلك من شكل مقابر دير المدينة في غرب طيبة أيضا ، والخاصة بالفنانين والصناع ، وهذه المقابر تشبه في شكلها الخارجى مقابر الاشراف إلى حد كبير ، وإن كانت تختلف عنها كثيرا في نظامها الداخلى. وهكذا تجمعت في مقابر الاشراف عناصر معمارية مختلفة من عصور متعددة .

ومن أجمل الظواهر المعمارية في هذه المقابر زخارفها الفريدة التى تحلى السقوف وأعلى الجدران ، والتى تحيط بالرسوم والمناظر، حقيقة أن الزخارف المعمارية البديعة ظهرت فى المباني المصرية منذ العصور المبكرة ، وتجلت بوضوح فى مقابر الدولة القديمة فى الجيزة وسقارة، وفى مقابر الدولة الوسطى فى بنى حسن ، بل وعلى جدران مقابر الملوك فى الدولة الحديثة ، ولكن زخارف مقابر الأشراف فى طيبة فى الدولة الحديثة، تمتاز بتنوعها وجمال ألوانها وتناسق أشكالها ، بدرجة لم يسبق لها نظير ، وهى تعكس الحاسة الزخرفية الأصلية

فوق مقابرهم هرما صغيرا من اللبن . ولكن هؤلاء كانوا ينتمون للبيت المالك الذى انحدرت منه أسرات طيبة الملكية فيما بعد (١٢٤) . أى أنهم كانوا يعتبرون من سلاطة ملكية . ولذلك لم يتم شيوع الشكل الهرمى على نطاق واسع فى مقابر الأفراد ، إلا بعد أن نبذ الملوك هذا الشكل نهائيا ابتداء من عصر الأسرة الثامنة عشرة فشيده أشراف طيبة فوق مقابرهم .

لدى الفنان المصرى . ولهذا لا غرو أن نجد أن الزخارف المصرية القديمة كانت المنابع والأصول للزخارف فى العالم كله (١٢٣) .

وتتنوع الوحدات الزخرفية فى زخارف جدران مقابر الأشراف فى طيبة، ما بين وحدات نباتية أهمها اللوتس والبردى وعناقيد العنب وسعف النخيل ، وكذلك وريادات دائرية ظهر ما يشبهها إلى حد كبير فى زخارف الفن الآشورى فى شمال العراق فيما بعد ، ويظن أنها مأخوذة من مصر . ومنها وحدات مشتقة من عالم الحيوان مثل الطيور ورؤوس الثيران أو الأبقار والجعل (الجعران) . ومنها زخارف هندسية كالخطوط المنحرفة والمنكسرة والدائرية والحلزونية . ويبدو أن الزخارف الحلزونية ترجع فى أصلها إلى كريت ، وكان الفنان المصرى يشاهدها على الأوانى الكريتية التى كان الكريتيون يجلبونها بأنفسهم إلى مصر فى عصر الامبراطورية ، (وكانت هذه الأوانى تجلب إلى مصر منذ عصر الدولة الوسطى عن طريق التجارة) . وقد طورها المصرى وخلق منها أشكالاً جديدة متشابكة ومتداخلة تضارع فى جمالها الزخارف الكريتية نفسها .

وتتجلى الموهبة الزخرفية لدى الفنان المصرى بوجه خاص فى ابتكاره أشكالاً زخرفية شتى من الوحدات الزخرفية القليلة التى عرفها ، رغم قلة الألوان الرئيسية التى كانت متاحة له ، وذلك بفضل دقته فى اختيار الألوان وفى تصنيفه لهذه الأشكال وتنويع أجزائها وألوانها ، وفيما أضفته عليها الطريقة التى ابتدعها فى تكرارها من إيقاع وتنظيم ، مما أخرج روائع زخرفية تأسر البصر وتحلب اللب وتضفى على المكان جواً من البهجة والسحر .

ورغم ما فى العناصر المعمارية لمقابر الأشراف فى طيبة من تجديد ، وما فى زخارفها من روعة ، وما فى رسومها من جمال ، فإن الأهمية الحضارية لهذه

المقابر تكن في موضوعات رسومها ، وهى من وجهة نظر الباحث فى حضارة مصر الفرعونية ، أهم ما وصلنا من رسوم من مصر الفرعونية كلها ، فهى تعتبر بحق دائرة معارف صادقة لهذه الحضارة ، وخاصة فى عصر الامبراطورية ، لأنها سجلت لنا مظاهر الحياة المختلفة فى المجتمع المصرى فى ذلك العصر . وهى فى ذلك تفوق فى الأهمية مقابر الملوك الضخمة المعاصرة لها ، التى رغم امتلاء سطوح جدرانها التى تبلغ عدة مئات من الامتار المربعة بالنقوش الملونة ، فقد اقتصرَت موضوعات نقوشها ورسومها على النواحي الدينية ، وخاصة المناظر الاسطورية التى تصور عالم ما بعد الموت ، فلم تقدم لنا شيئاً مذكوراً عن الحياة المصرية نفسها . غير أن الحقيقة التى يجب ألا تغيب عن الأذهان ، أن أصحاب مقابر الاشراف عندما مثلوا مظاهر حياتهم اليومية على جدران مقابرهم ، لم يهدفوا بطبيعة الحال أن يسجلوا ذلك لتكون صورة عنهم للأجيال التالية ، وإنما كان الهدف أيضاً هدفاً دينياً كما ذكرنا عند حديثنا عن رسوم مقابر الدولة القديمة ، وهو أن يتمتع صاحب المقبرة فى حياته الاخرى بما كان يتمتع به فى حياته الدنيا التى كان يعشقها ويتمسك بها . ومن هنا مثل مختلف مراحل حياته وأعماله ووظائفه بكل تفاصيلها . والجديد الذى انقردت به مناظر الحياة اليومية فى مقابر الاشراف عن المناظر الماثلة فى عصر الدولتين القديمة والوسطى أنها أبرزت فى المقام الاول وظيفة صاحب المقبرة ونشاطه فى مجال عمله الحكومى ، فالوزير نراه جالساً فى ساحة العدالة وعلى جانبيه مساعديه ، ومربى ابن الفرعون قد أجلس على حجره الابن الذى أوكل إليه تربيته وتعليمه ، والمشرف على حدائق المعبد قد مثل وهو يعنى بهذه الحدائق ، وحاكم الولايات الاجنبية مثل واقفاً أمام الفرعون وهو يقدم له جزية هذه البلاد ، والضابط صور وهو يقود مجموعة من الاسرى ليقدمهم للفرعون ،

وهكذا كانت رسوم مقابر الأشراف سجلا معبرا عن حياة أصحابها وأعمالهم ونشاطهم الوظيفي .

وقد حاول كثير من الباحثين إيجاد تفسير لخلو مقابر الملوك في طيبة من مناظر الحياة اليومية التي حفلت بها مقابر الأشراف ، فقليل في تفسير ذلك ، أن فرعون باعتباره إلها لم يكن محتاجا إلى أن يكرر على جدران مقبرته أو معبده الجنائزى الأعمال والمتع الخاصة بحياته الدنيوية ليضمن تمتعه بهذه الأعمال والمباهج في مقبرته ، فباعتباره إلها كان في استطاعته أن يستحضر على هذه الأشياء بفضل طبيعته ، وتبعاً لهذا فإن ما سجل على جدران معبده هي أعماله العظيمة في الخارج (كانتصاراته الحربية) وزمالاته للالهة المساوين معه في الداخل . ولكن الأفراد (الأشراف) لا يملكون مثل هذه القدرة على الأشياء في العالم الآخر ، ولهذا فإن مناراتهم تسجل المناظر الخاصة بأعمالهم ومتعهم في الحياة الدنيا (١٢٥) .

ومهما يكن من أمر ، فالذى لا شك فيه أن مقابر الأشراف قد قدمت لنا سجلا واقعيا حافلا ، للحياة المصرية والحضارة المصرية في العصر الذى بلغت فيه الدولة المصرية أوج مجدها ، كما قدمت لنا من نماذج الفن المصرى في التصوير والزخرفة ما لم تقدمه أية آثار مصرية أخرى .

ثانيا . معابد الآلهة

إذا كنا قد بدأنا الحديث عن المعابد الجنازية دون معابد الآلهة ، فالسبب في ذلك - بالإضافة إلى كثرة بقايا المعابد الجنازية بالنسبة إلى المعابد الإلهية التي لم يتبق منها ما يساعدنا على تتبع نشأتها وتطورها قبل عصر الدولة الحديثة - أن المعابد الجنازية كانت العامل الأول في نشأة وتطور فن العمارة الدينية في مصر .

ولكن إلى جانب ذلك لعبت معابد الآلهة دورا كبيرا في التأثير في العمارة الجنازية ، وقد وضح هذا التأثير عندما بدأت المعابد الجنازية تشيد على غرار المعابد الإلهية في عصر الدولة الحديثة . (راجع ص ٢٩٥)

تطور نظام المعبد الإلهي منذ أقدم العصور حتى عصر الدولة الحديثة :

رغم الآثار القليلة التي تبقت من المعابد الإلهية من العصور السابقة على عصر الدولة الحديثة ، فإن المقارنة بينها وبين طراز المعابد الإلهية في عصر الدولة الحديثة ، تدلنا على أن بعض الخصائص والعناصر المعمارية في المعابد التي ترجع للعصور السابقة على عصر الدولة الحديثة ، قد انتقلت إلى المعابد الإلهية في عصر الدولة الحديثة . فمثلا في الرسوم التي وردت على البطاقات العاجية وطبعات الأختام التي ترجع للأسرة الأولى (١٢٦) . التي تمثل معبد الآلهة « نيت » ، وهو معبد الشمال في عصر ما قبل الأسرات ، نلاحظ أن مدخل المعبد يكتشفه هلمان شامخان مما قد يعد أصلا للإعلام في واجهة صروح المعابد الإلهية . وفي

مؤخرته مقصورة ذات سطح مقبى ، وفي جوانبها أربعة قوائم تعلو السطح (١٢٧) . وهذه المقصورة أصبحت الهيكل أو قدس الأقداس في المعبد وما يحيط به من حجرات . أما الفناء فقد تحول نصفه إلى وهو ذى أعمدة أو أساطين ، وتحول النصف الآخر إلى فناء ذى أروقة .

وهناك مثال آخر من الصعيد يرجع لعصر بداية الأسرات ، تتجلى فيه أصول طراز المعبد في الدولتين الوسطى والحديثة ، وهو معبد الآله « خنتى أمتى » (ومعنى اسمه إمام أهل الغرب أى إله الموتى) وقد كشف عن بقاياه فى ابيدوس (١٢٨) . ويتألف هذا المعبد من ردهتين متتاليتين ثم ردهة مستعرضة تطل عليها مقصورة التمثال (قدس الأقداس) تكتنفها قاعتان .

وإذا كانت هذه التصميمات قد ظهرت فى معابد الدولتين الوسطى والحديثة ، فلا شك أنها ظهرت أيضا فى معابد الدولة القديمة ، ولكن لم يصلنا من معابد الدولة القديمة غير آثار قليلة لا تدل على تصميمها الأصلي . ويغلب على الظن أن بعض ما اندثر منها كان يشتمل فى نهايته على ثلاث مقصورات ، مثلما كان عليه الأمر فى عهد بداية الأسرات . وربما كانت معابد الدولة القديمة تشتمل على مكتبة تحفظ فيها أخبار الملوك وتستمد منها المعلومات التى تدون على السجلات التاريخية مثل حجر بلرمو ؛

غير أنه كان هناك طراز آخر من المعابد الإلهية شاع فى عصر الدولة القديمة ، يختلف عن طراز المعابد الذى سيمتشر فى عصر الدولتين الوسطى والحديثة ، ذلك هو طراز معابد الشمس الذى تمثل بوضوح فى بقايا معابد الشمس فى أبي غراب الذى شيده الملك « نى أوسر رع » (شكل ٤٨)

لاله الشمس رع. ويتفق بناء هذا المعبد مع عقيدة الشمس فهو مكشوف لاسقف له، إذ كان ينبغي أن تغمر الشمس بضوئها المعبد الذي تعبد فيه. وكان للمعبد مبنى على حافة الوادي كان بمثابة مدخل يؤدي إلى طريق صاعد يفضي إلى المعبد، وهما يشبهان معبد الوادي والطريق الصاعد في المجموعات الهرمية في عصر الدولة القديمة (شكل ٣٤، ٣٥).

وكان المعبد نفسه يتكون من مدخل يعلوه الكورنيش المصري (شكل ٢٠) يؤدي إلى ردهة مسقوفة تفضي إلى فناء المعبد المكشوف، وتقوم في مؤخرة هذا الفناء مسلة ذات مظهر قزمي متضخم، بالنسبة للمسلات الرشيقية التي ظهرت فيما بعد في عصر الدولة الحديثة. ويفسر شكل هذه المسلة بأنها صورة مكبرة من الحجر المقدس، الذي كان يحفظ في قدس الاقداس بمعبد الشمس في مدينة هيلوبوليس، والذي كان المصريون يسمونه «بنيين». وكان هذا الحجر يرمز إلى التل الأزلي الذي برز من وجه المحيط «نون» عندما خلق الاله رع العالم طبقا لنظرية هيلوبوليس في خلق الكون، كما يجسد أشعة الشمس الرمز الكوني لاله الشمس. ويبلغ ارتفاع هذه المسلة ٣٦ مترا، وهي تستقر على قاعدة أشبه بالهرم الناقص (شكل ٤٨) يبلغ ارتفاعها حوالي ٣٢ مترا. والمسلة وكذلك قاعدتها مشيدتان من الحجر الجيري^(١٢٩)، غير أن الكساء الخارجى للمسلة كان من الحجر الجيري البديع المصقول صقلا جيدا. فكان يبرز جلال اله الشمس عندما تتلأأ أشعته على جوانب المسلة وينير أرجاء المكان.

وأمام قاعدة المسلة مائدة قربان ضخمة من حجر المرمر، نحتت جوانبها الأربعة بشكل العلامة الهيرغليفية الدالة على القربان. وربما كان المقصود من

ذلك أن ترمز إلى تقديم القرى بان لآله الشمس من جهات العالم الأربعة ، أو أنها في نفس الوقت ترمز إلى ما يسبغه إله الشمس من النعم والخيرات على العالم بأركان الأربعة .

ورغم اختلاف طراز معبد الشمس باني غراب عن الطراز الذي ساد في المعابد الإلهية في عصر الدولتين الوسطى والحديثة ، إلا أن أهم عناصره وهي المسلة انتقلت إلى هذه المعابد ، ولكنها أصبحت تقام خارج المعابد لا في داخلها كما هو الحال في معبد الشمس ، فضلاً عن أنها استطالت واتخذت شكلاً أكثر رشاقة في الدولة الوسطى ، ومثال ذلك المسلة القائمة حالياً في قرية المطرية ، والتي ترجع لعصر الفرعون سنوسرت الأول ثاني ملوك الأسرة الثانية عشرة . وكانت هذه المسلة مقامة أمام معبد الشمس الذي بدأ بنائه الملك أمنمحات الأول على ما يبدو ، وأتمه إبنه سنوسرت الأول الذي أقام المسلة بمناسبة يوبيله الملكي (عيده الثلاثيني) . ويبلغ إرتفاع هذه المسلة حوالي ٢٠ متراً ووزنها ١٢١ طناً . وسوف نرى أن المسلات في معابد الدولة الحديثة قد حافظت على الخصائص المعمارية وغير المعمارية التي اكتسبتها من عصر الدولة الوسطى .

وإذا كانت المعابد التي شاعت في عصر الدولتين الوسطى والحديثة لم تنقل من معبد الشمس في الدولة القديمة سوى المسلة ، فإن هناك نوعاً آخر من المعابد نقلت خصائص أخرى من هذا المعبد ، وهي المعابد التي شيدها إخناتون لآله آتون . وقد يرجع ذلك إلى التشابه بين العبادتين . فقد شيد إخناتون معابده مكشوفة لا سقف لها كما اشتملت معابده على موائد للقرى بان ، وإن كانت هذه الموائد قد ملأت معابد آتون بأعداد كبيرة كما سنرى فيما بعد .

ولنلاحظ أن العناصر المعمارية التي انتقلت من المعابد الإلهية في عصر الدولتين

القديمة والوسطى ، إلى معابد الدولة الحديثة والتي جاءت من الشمال ، ذات طابع ديني . وهذا على العكس من الجنوب ، حيث سنجد أن الخصائص المعمارية التي ظهرت في المعابد الإلهية في الجنوب ، وخاصة في منطقة طيبة والمناطق القريبة فيها ، وانتقلت إلى معابد الدولة الحديثة ذات طابع بيئي أي من تأثير المظهر الطبيعي للبيئة . ومن هذه الخصائص والعناصر المعمارية ، شكل للصرح المائل الذي ميز مداخل معابد الدولة الحديثة ، فقد ظهر في معبد لأوزير في «تجمع المدامود» شمالي الأقصر (١٣٠) ، ويرجع هذا المعبد إلى عصر الاضدادحلال الأول .

غير أن أهم هذه العناصر والخصائص ، الشكل العام للمعبد الذي يحدته طريق أوسط مستقيم يمتد من مدخله حتى نهايته ، ويقسم المعبد إلى قسمين متماثلين ، وقد ظهرت هذه الخصائص في معبد طود جنوبي الأقصر ، الذي يرجع إلى عصر الأسرة الحادية عشرة . ويتكون هذا المعبد (شكل ٤٩) من ردهة مستعرضة (شكل ٤٩ - ١) يعتمد سقفها على أربعة أعمدة مربعة ، تليها قاعة (٢) يتوسطها هيكل المعبد (٣) ، وهو مفتوح من طرفيه وتحيط به قاعات جانبية .

وقد رأينا فيما سبق أن امتداد الطريق الأوسط من مدخل المعبد إلى نهايته لم يظهر في معابد الدولة القديمة في جبانات منف وما حولها (ص ٢٦٤) ولا في معابد الدولة الوسطى في جبانات الفيوم (راجع ص ٢٧٥) . فالطريق الأوسط في بعض هذه المعابد لا يبدأ من مدخل المعبد مباشرة ، بل توصل إليه مداخل وممرات جانبية مثلما هو الحال في معابد خفرع . وإذا بدأ هذا الممر من بداية المعبد ، مثل المعابد الجنائزية في عصر الأسرات الخامسة والسادسة والأسرة الثمانية عشرة ، فإنه لا يستمر حتى نهاية

المعبد ، بل ينتهي عند غرف التماثيل الخمس في الغالب ، وينعطف بعدها يمينا ويسارا حتى الهيكل أو قدس الأقداس .

وكذلك لم يظهر الصرح ذو الجدران المائلة في معابد الدولتين القديمة والوسطى في جبانات منف والفيوم ، وإذا كان معبد الوادي لخنفر قد ظهر بعض الميل في جدرانه الخارجية ، فإن هذا الميل لم يظهر بنفس الاستمرار والوضوح الذي ظهر في شكل الصرح في معابد الدولة الحديثة في الجنوب .

والعلنا نتساءل عن السبب الذي ميز معابد الجنوب عن معابد الشمال قبل عصر الدولة الحديثة بهاتين الظاهرتين ، أي شكل الصرح ذي الجدران المائلة والطريق الأوسط المستقيم الذي يمتد من داخل المعبد إلى نهايته . قد يكون السبب في ذلك تأثير المعمارى بالمنظر الطبيعي السائد في بيئة الجنوب وخاصة في أعماق الجنوب في منطقة طيبة وما حولها ، حيث ظهرت هذه الخصائص في المنظر الطبيعي في الجنوب يتميز باقتراب الجبال من الوادي مما يزيد من تأثير المشاهد بها . ويانحدرها الطبيعي . بينما في الشمال يتسع الوادي فيزداد ابتعاد الجبال عن نظر المشاهد فيقل تأثيره بانحدارها . وفي الجنوب يزداد ارتفاع شاطئ النيل عن مستوى مجرى الماء بالنسبة لما عليه في الشمال كما يزداد مجرى النيل ضيقا ، فتظهر الشواطئ أكثر تميزا ووضوحا ، مما يزيد من تأثيرها في المشاهد ويؤدي يزداد إحساسه باستدامة المجرى واستمراره ، (في نطاق البصر المحدود بطبيعة الحال ، لأن انحناءات النيل عند الأقصر وقنالا تظهر في المنظر الطبيعي الواحد على مر منى البصر) . بينما في الشمال ، يتسع عن إتساع الوادي اتساعا كبيرا وبطم جريان الماء ، انتشار النباتات والمستنقعات على

جانبى النيل لمسافات كبيرة (فى العصر الفرعونى) فتكاد الشواطىء تختفى مما يضعف من خطوط تحديدها، وتنطبع هذه الصورة المتقطعة غير المحددة الخطوط فى مخيلة المشاهد. ويشارك فى الاقلال من هذا التحديد، ابتعاد سلاسل الجبال عن الوادى . ومن هنا لم يكن المنظر الطبيعى فى بيئة الشمال يوحى للمعمارى المصرى فى عصر الدولتين القديمة والوسطى بوضوح الخط الأوسط الرئيسى فى البلاد واستمراره وهو خط النيل، فانعكس هذا على شكل الطريق الاوسط فى معابد الدولتين القديمة والوسطى فلم يكن خطا مستمرا حتى نهاية المعبد .

أما فى الجنوب ، فان ارتفاع شاطئ النيل ، بالإضافة إلى اقتراب الجبال من الوادى ، قد اضمحلت على المنظر الطبيعى درجة أكبر من التحديد لخط النيل، فظهرت خواص الاستقامة والاستمرارية فيه ، واشتد تأثير المعمارى المصرى بهذا الخط الواضح المستمر ، كما اشتد تأثيره بميل الجبال ، وانعكس هذا التأثير على شكل الصرح المائل ، فان المعمارى المصرى بما امتاز به من الحساسية للارتفاع ، قد كرر شكل الجبال المائلة والممتدة وراء المعبد فى شكل الصرح المائل . كما كرر استقامة النيل واستمراره فى استقامة الطريق الأوسط فى المعبد واستمراره من مدخل المعبد حتى نهايته . وربما كانت هذه العوامل البيئية الواضحة القوية المحددة هى التى أعطت شكل المعبد فى الجنوب طابعا موحدا، فانحوت المعابد الإلهية والجنائزية نمطا واحدا فى شكلها العام، واستمرت تشيد على هذا النمط حتى آخر عصور التاريخ الفرعونى ، بل حتى عصر البطالمة، ولا شك أن استمرار هذا النمط الموحد، يرجع إلى أن هناك مصدرا دائما وأصيلا للتأثير . هذا المصدر المستمر والاصيل هو كما رأينا فى كل مظاهر الحضارة المصرية ، والطبيعة المصرية .

والحقيقة أن تأكيد استمرار الطريق الأوسط في المعبد في عصر الدولة الحديثة ، لم يقتصر على امتداده من مدخل المعبد إلى نهايته ، بل لقد زاد المعبد المصري من تأكيد هذا الطريق بما أقام أمام المعبد من تماثيل على هيئة أبي الهول أو على هيئة الكباش ، وهذه التماثيل المصوغة أمام المعبد في خطين متوازيين ، إنما توحى لزائر المعبد بالخطين المتوازيين الرئيسيين في الوادي ، أي خطي النيل أو شاطئ النيل .

وإلى جانب هذا التأثير البيئي في المعبد الإلهي الذي نشأ في الجنوب ، هناك تأثيرات أخرى في شكله العام أيضا ، بعضها انتقل إليه من طبيعة وظيفته كمسكن أو بيت للإله ، وبعضها اكتسبها نتيجة للظروف السياسية التي استجدت في عصر الدولة الحديثة .

أما عن تأثير وظيفة المعبد الإلهي في شكله العام ، فإن هذه الوظيفة تعبر عنها التسمية التي أطلقها المصريون على المعبد الإلهي منذ العصور المبكرة ، وهي « بيت الإله » (حوت - نتر) وهي تدل على أن المعبد كان في نظر المصريين « مسكننا للإله » وهذا يرجح أن المعبد كان يشبه المسكن في نظامه وخاصة مسكن الزعيم أو الملك . وفي الحقيقة ، يوجد تشابه بين نظام المعبد الإلهي في عصر الدولة الحديثة (عندما ظهر نظام المعبد الإلهي بوضوح) ، وبين نظام القصر الملكي . وأوضح مثال على ذلك قصر الفرعون « مرنبتاح » في منف (١٣١) نظرا لأنه كان مشيدا في مدينة الأحياء ، وكذلك إلى حد ما قصر رمسيس الثاني والثالث الملحقين بمعبدية الجنائزين في غرب طيبة (١٣٢) ، مع ملاحظة أن فنائي هذين القصرين أدمجا في فنائي المعبدتين اللذين الحقا بها . وهذا التشابه يشير إلى أن أجزاء المعبد الإلهي في عصر الدولة الحديثة تشبه في وظائفها أجزاء البيت أو المنزل .

أما الظروف السياسية التي استجذت وأثرت في الشكل العام للمعبد، فتتمثل في اتساع املاك الدولة المصرية في النوبة وفي آسيا، وإنشاء امبراطورية واسعة تمتد من الشلال الرابع جنوباً حتى جبال طوروس شمالاً، وأدت إلى تدفق الثروة من كافة أرجاء الامبراطورية، على طيبة عاصمة الامبراطورية وعلى معابد آمون اله الامبراطورية. ومن هنا ظهرت الضخامة التي ميزت معابد آمون في طيبة، فهذه الضخامة إنما تعبر عن الاوضاع الجديدة، عن ضخامة الامبراطورية وضخامة ثروتها وضخامة مركز الهها.

النظام العام للمعبد الالهى في الدولة الحديثة.

نتيجة لكل تلك الظروف المتعددة، اتخذ المعبد الالهى في الدولة الحديثة نظاماً يمثل معبد الاله خنسو (إله القمر وابن الاله آمون) بالكرنك، نظراً لأنه شيد على يد ملك واحد هو رمسيس الثالث ولم تتناوله تعديلات واضافات جوهرية تغير من شكله العام. ويتكون معبد خنسو (شكل ٥٠) (وكذلك المعبد الالهى بوجه عام) من الأجزاء الرئيسية الآتية التي يمكن مقارنتها بأجزاء البيت أو المنزل :-

١- صرح المعبد Pylon (شكل ٥٠-١) ويتكون من باب عظيم مستطيل الشكل (شكل ٥١) على جانبيه برجان شاهقان تنحدر جوانبها نحو الخارج الى أسفل تدريجياً. وأمام هذا الصرح قد يوجد في المعابد الكبيرة مثل معابد آمون مسلتان وتمائيل للقرعون الذي شيده. وقد يمتد أمامه أيضاً طريق للكباش أو لتماثيل ابى الهول. ويبدأ من الصرح، الطريق الأوسط المستقيم الذي يخترق المعبد حتى قدس الاقداس.

٢ - فناء كبير مكشوف مستطيل الشكل على جانبيه أروقة ذات أساطين، وهو مخصص لزوار المعبد من عامة الناس . وهذا الفناء يقابل الفناء الأمامي في المنازل حيث ينتظر الزوار الغرباء مقابلة رب البيت .

وكان هذا الفناء يسمى في المعابد «ساحة الأعياد» حيث يحتفل فيه بأعياد دينية مختلفة وبعض مناسك اليوبييل الملكي مثل طقس الجري .

٣ - يأتي بعد ذلك بهو أو أبهاء الاساطين (شكل ٥٠ - ٤) . وفي معبد خنسو يوجد في مؤخرة الفناء رواق أساطين (شكل ٥ - ٣) يصعد إليه المرء بدرج . وتعتبر بمثابة ردهة لبهو الأساطين . وهذا البهو يقابل في المنزل البهو ذي الأساطين الذي يستقبل فيه رب المنزل زواره المقربين، وهو مسقوف يدخل إليه الضوء من خلال فتحات في الجدران الجانبية للسقف . وقد اتبع المعماري في هذه الفتحات طريقة استمددها من الطبيعة المصرية تظهر أكثر وضوحاً في معبد آمون رع بالكرنك (*) وسنشير إليها فيما بعد .

ويستخدم هذا البهو في عرض تمثال الآله أمام عباده ، حيث يتلقى منهم القرابين . وفي بعض المعابد يوجد اثنان من الأبهاء من هذا النوع يتتابعان

(*) اصطلاح الناس على استخدام عبارة « معبد السكرك » وهي خاطئة ، لأن السكرنك ليس معبداً واحداً ، بل هذه معابد تشمل معبد آمون رع وهو أكبر هذه المعابد وتمتد حوله معابد للآلهة الآخرين ، مثل معبد الآلهة بتاح ومعبد أو مقاصير الآلهة أوزوريس ومعبد الآلهة خنسو . وكلمة « كرنك » في الغالب عربية الأصل محوره من كلمة « خورنق » وقد أطلقها العرب على هذه المعابد بعد أن لاحظوا تشابه نوافذها العالية وخاصة نوافذ معبد آمون رع الكبير ، مع نوافذ قصر النعمان بن المنذر في الحيرة ، الذي كان يسمى بهذا الاسم (في موكب الشمس ج ٢ ص ٢٢١) .

وراء بعضهما ، فيخصص الأول لعرض تمثال الاله ويسميه المصريون « بهو ظهور (أو تجلى) الاله » ، بينما يخص الآخر لتقديم القرابين ويسميه المصريون « بهو القربان » . ولا يسمح بدخول هذه الابهاء إلا للكهنة وبعض الخاصة من المتعبدين الذين يطلق عليهم المصريون « الأطهار » . وتعبير عن ذلك العبارة المدونة فوق مداخل هذه القاعات وهى : « الذين يدخلون هنا يجب أن يكونوا اطهارا » (١٢٣) .

٤ - وأخيراً يوجد القسم الأخير من المعبد وهو يقابل الجزء الخاص فى المنزل ، الذى لا يدخله إلا رب البيت وأفراد أسرته حيث يوجد جناح الحريم وغرف النوم . وهذا القسم هو بمثابة « الجزء السرى » فى المعبد .

وفى منتصف هذا القسم وعلى امتداد محور المعبد تماماً توجد غرفة ذات جدران سميكة هى الغرفة الخاصة بالاله أو هيكل المعبد أو قدس الأقداس (شكل ٥٠-٥١) ويسمىها المصريون « المسكان الذى لا يجب أن يعرفه أحد » . وفى هذه الغرفة يوضع رمز الاله أو تمثاله الذى يسمىه المصريون « الصورة الحية للاله » ، إما داخل مقصورة من الجرانيت أو داخل « ناووس » موضوع فى قارب يستقر فوق قاعدة جرانيتية . ولا يسمح بدخول الهيكل إلا للملك ورئيس الكهنة .

ويحيط بالهيكل ممر تتفرع منه عدة غرف (شكل ٥٠-٦٠) تستخدم كمخازن للقرابين وأدوات العبادة وأماكن لاداء الطقوس السرية للاله ، ولا يسمح لأحد بدخول هذا الجزء من المعبد (الهيكل وما حوله) فيما عدا الملك والكهنة المختصين بالعمل فيه .

أصول أشكال الاساطين التي سادت في معابد الدولة الحديثة :

هذا بالنسبة للنظام العام للمعبد الالهى فى الدولة الحديثة ، أما بالنسبة للتفاصيل المعمارية الداخلية وفى مقدمتها أعمدته وأساطينه ، فقد استمر استخدام بعض تلك التى ظهرت منذ عصر الدولة القديمة ، مثل الأعمدة المربعة والاساطين البردية . أو التى ظهرت منذ عصر الدولة الوسطى مثل الأسطون الستة عشر ضلعاً ، والعمود الأوزيرى أيضاً والعمود المسمى بالعمود المحتجورى الذى ظهر فى المعابد الالهية فى عصر الأسرة الثانية عشرة . وقد استحدثت فى عصر الدولة الحديثة بعض الأعمدة والاساطين أكثرها وضوحاً الأسطون الذى على شكل وتد الخيمة . وسوف نقتصر فى الحديث عن هذه الأعمدة والاساطين ، على ما استجد منها فى عصر الدولة الحديثة ، وما دخله تغيير أو تحرير ، وما ازداد شيوعاً وانتشاراً خلال ذلك العصر .

من أهم الاساطين التى دخل على أشكالها شيء من التغيير والتجوير ، الأسطون الذى على هيئة حزمة البردى (شكل ٢٧) فيلاحظ أن هذا الأسطون حافظ على رشاقتة فى المعابد الأولى التى ترجع لعصر الأسرة الثامنة عشرة ، ومثال ذلك الأساطين التى تحلى واجهة مقاصير تحتمس الثالث فى فناء معبد الأقصر (١٣١) حيث حافظت على الشكل المضلع لسيقان البردى فى بدن العمود ، كما حافظت على شكل الاربطة والبراعم فى تاجه . ولكن منذ عصر الأسرة التاسعة عشرة بدأ هذا الأسطون يتخذ شكلاً أكثر تلخيصاً ، فظهر بسطح أملس ، وتجلت هذه الخصائص فى بهر الاساطين العظيم فى الكرنك الذى شيده سيق الاول ورسيسين الثانى (شكل ٥٢ أ وشكل ٥٢ ب - ٣) . وكان

السبب في ذلك إيجاد سطح مستو يتسع للنقوش والرسوم الكثيرة التي أخذ يزدحم بها بدن الاسطون ، تمشياً مع الاتجاه الذي ساد في مباني هذه الاسرة وهو الولع الشديد بنقش كل مساحة ممكنة من هذه المباني .

وقد أدى هذا التطور إلى أن فقد أسطون البردى رشاقته وجماله الذي كان عليه إبان العصور السابقة ، وظهر غليظ الشكل ثقيلاً ، وازدادت هذه الخصائص في عصر الاسرة العشرين في معبد مدينة هابو ، حيث ظهر العمود منتفخاً مترهاً وفقد صلته إلى حد كبير بأصله النباتي الشكل .

ومن الاساطين التي عادت إلى الظهور بعد اختفائها منذ عهد الدولة القديمة ، وشاع استخدامها في عصر الدولة الحديثة ، الاسطون ذو التاج الذي على هيئة زهرة البردى المتفتحة ، الذي ظهر متصلاً بالجدار في مباني زوسر في سقارة (شكل ٢٥) . وقد اختفى هذا الاسطون بعد ذلك طوال عصرى الدولتين القديمة والوسطى حتى ظهر أخيراً في عصر الدولة الحديثة . وكان أول ظهوره في الرواق الاوسط في معبد الاقصر الذي شيده الفرعون امنحتب الثالث ، حيث ظهر بشكل ضخم إذ يبلغ ارتفاع الاسطون في هذا الرواق حوالي ستة عشر متراً . ثم أصبح في مباني الاسرة التاسعة عشرة أضخم الاساطين المصرية على الإطلاق ، وذلك في بهو الاساطين العظيم في معبد آمون رع بالكرك . حيث بلغ ارتفاع الاسطون تسعة عشر متراً وقطره نحو ثلاثة أمتار ونصف ، ومحيطه أكثر من عشرة أمتار . وتتسع قمة تاجه لمائة شخص إذا وقفوا فوقه متلاصقين وقد بنى كل أسطون من إحدى عشرة أو اثنتي عشرة اسطوانة من الحجر فوق بعضها .

ومما يزيد من تأثير هذا الاسطون الضخم في وسط بهو الاساطين العظيم ،

تجاور اثني عشر اسطوانا في صفين على طول الرواق الاوسط ، ثم انتشار عدد ضخم من الاساطين التي على شكل حزم البردي (المحورة) على جانبي الرواق (شكل ٥٢ أ) يصل إلى ٣٤ ، اسطوانا في أربعة عشر صفًا . فيبدو البهو كأنه غابة متحجرة من البردي توحى للمشاهد بالرهبة والخشوع ، وتؤكد لديه الشعور بالضخامة ، ضخامة الاله رب المعبد وضخامة الفرعون الذي شيد المعبد . ومن وراء ذلك ضخامة الامبراطورية التي يتربع على عرشها الفرعون ويهيمن عليها الاله .

غير أن المعاري الذي شيد هذه القاعة ، وإن كان قد استهدف من بنائها تحقيق الضخامة ، وهي الصفة التي غلبت على مباني الرعامسة ، فألغى الزخارف النباتية المألوفة قبل ذلك العصر في أشكال هذه الاساطين ، إلا أنه في اختياره لأنواع هذه الأساطين ، كان يستجيب لذلك الوحي الخالد الذي خضع له له المصري طوال عهوده في منشأته ومبانيه ، وهو وحي الطبيعة . فالأساطين التي تكون الرواق الأوسط ، أي ذات التيجان التي على هيئة زهرة البردي المتفتحة ، إنما تمثل سيقان البردي العالية التي تعـلو في الطبيعة على السيقان الأخرى ذات البراعم المقفلة ، وهذه الأخيرة تمثلها الأساطين التي على جانبي الرواق أي أساطين الأروقة الجانبية (شكل ٥٢ أ) فكأنما جسد المعاري في الحجر ذلك التباين الذي يظهر في الطبيعة بين سيقان نبات البردي التي تفتحت براعمها ، لأنها أكثر ارتفاعا ونضوجا وأقرب إلى الشمس ، فظهرت قممها على أشكال أزهار يانعة ، وبين السيقان التي مازالت قهصيرة أي أقل نضوجا ، فظهرت براعمها مقفلة . وهكذا فأننا أمام مثال آخر من تلك الأمثلة العديدة التي تدل على عشق المصري لطبيعة بلاده وشدة حساسيته لها وصدق تعبيره عنها .

وقد تفتق ذهن ذلك المعاري ، لأول مرة في تاريخ العمارة المصرية ، عن

طريقة جديدة لإضاءة المعابد بالنور الآلهى، نور الشمس، استفاد فيها بالفرق في الارتفاع بين اساطين الرواق الأوسط، ذات التيجان التى على شكل زهرة البردى المفتحة (شكل ٥٢ ب - ٢)، وبين اساطين الأروقة الجانبية التى على شكل براعم البردى (شكل ٥٢ ب - ٣)، بأنه جعل ذلك الفرق على شكل نوافذ شبكية الشكل فظهرت بذلك النوافذ الجانبية العالية لأول مرة فى المباني المصرية، إذ كان المصريون قبل ذلك يقتصرون فى إضاءة معابدهم على كوات صغيرة يفتحونها فى أعلى الجدران عند اتصالها بالسقف (راجع ص ٢٤٧).

ومن أهم الاساطين التى ظهرت منذ عصر الدولة الوسطى، وشاع استخدامها فى المعابد الإلهية (والجنائزية أيضا) فى الدولة الحديثة، العمود الأوزيرى. وقد سبق أن ذكرنا أن هذا العمود ظهر لأول مرة فى المعبد الجنائزى للفرعون سنوسرت فى الأول فى اللشت (ص ٢٧٥ وشكل ٣٨) والحقيقة أن هذا العمود استخدم أيضا على ما يبدو فى المعابد الإلهية فى عصر ذلك الفرعون، رغم أن الأعمدة الأوزيرية أكثر ارتباطا بالمعابد الجنائزية منها بالمعابد الإلهية، بسبب طبيعة الإله أوزير كاله للموتى. فقد عثر فى الكرنك على عمود من هذا النوع يمثل الفرعون سنوسرت الأول أيضا على هيئة أوزير (١٣٠) ويبلغ ارتفاع هذا العمود حوالى أربعة أمتار ونصف أى أن حجمه أكثر من ضعف الحجم الطبيعي. والغالب أنه كان ضمن مباني معبد آمون الذى شيده فراعنة الدولة الوسطى فى الكرنك، فى نفس المكان الذى شيده فيه معبد هذا الإله فى عصر الدولة الحديثة.

وعلى غرار الدولة الوسطى، استخدم العمود الأوزيرى فى نفس الغرضين فى عصر الدولة الحديثة، أى فى المعابد الجنائزية وفى المعابد الإلهية. ففي المعابد الجنائزية استخدم فى معبد حتشبسوت فى الدير البحرى كما سبق القول، كما

استخدم في معبد الرمسيوم وكذلك في معبد مدينة هابو (حيث ظهر التمثال الملكي المنحوت في العمود في شكل يجمع بين الهيئتين الأوزيرية وبين رداء اليوبيل الملكي) . رعى المعابد الإلهية استخدم في المعبد الصغير الذى شيده رمسيس الثالث للإله آمون رع والذى يبرز من الجدار الجنوبي لفناء معبد آمون رع الكبير في الكرنك (١٣٦) .

وهنا عمود آخر ظهر - مثل العمود الأوزيرى - فى عصر الدولة الوسطى لأول مرة ، وبالتحديد فى عصر الأسرة الثانية عشرة ، ولم ينتشر كثيرا فى المباني التى ترجع لعصرها . ولكن كثر انتشاره فى مباني الدولة الحديثة ، وهو ما يعرف بالعمود الحثوري . وقد أطلق عليه علماء الآثار هذا الاسم ، لأن تاجه على شكل رأس الإله حثور (هاتور) ، التى كانت فى الأصل ربة للسماء والخصب ، ثم تعددت صفاتها فيما بعد فأصبحت ربة للجمال والحب والموسيقى واتخذت أيضاً إلهة حامية للملاحين . ويبدو أن الصفة الأخيرة كانت سببا فى عبادتها كربة للبلاد الأجنبية ، وخاصة التى كان المصريون يسافرون إليها بطريق البحر مثل بيلوس وسيناء (التى كان المصريون يسافرون إليها بطريق البحر من أحد موانئ الصحراء الشرقية ، وبالبر عن طريق برزخ السويس) وكذلك بلاد بونت (الساحل الإفريقى للبحر الأحمر الذى كان المصريون يحصلون منه على البخور) .

ويرجع السبب فى ظهور هذا العمود فى عصر الأسرة الثانية عشرة على ما يبدو ، إلى ازدياد نشاط فراعنة هذه الأسرة فى سيناء وبونت . فقد عثر فى سيناء على لوحات كثيرة من الحجر منقوشة بالهيراغليفية سجلها الموظفون الذين كان فراعنة هذه الأسرة يرسلونهم على رأس بعثات تعدينية لاستخراج

الفيروز بوجه خاص من مناجم منطقة سراييط الخادم . وعلى كثير من هذه اللوحات دعاء موجه للالهة حتحور وصفت فيه بأنها « ربة الفيروز » . كما عثر على لوحات من الحجر منقوشة بالهيروغليفية أيضا على ساحل البحر الأحمر في موقع الميناء (*) الذي كان المصريون في عصر الأسرة الثانية عشرة يبحرون منه إلى بلاد بونت ، وقد وصفت الالهة حتحور على إحدى هذه اللوحات بأنها « ربة بونت » .

ويبدو أن الفراعنة أقاموا للالهة حتحور معابدا في المناطق التي كانت بعثاتهم تسافر إليها . وقد بقى منها أجزاء من المعبد الذي شيده لها (هي والاله سبد رب المشرق) في منطقة سراييط الخادم بسيينا ، وقد جدد هذا المعبد وأضيفت إليه قاعات جديدة في عصر الأسرة الثامنة عشرة وخاصة في عصر

(*) قام مؤلف هذا الكتاب على رأس بعثة مشتركة من جامعة الاسكندرية وهيئة الآثار المصرية بحفائر أثرية في الصحراء الشرقية في عام ١٩٧٦ تمكن خلالها من الكشف عن موقع هذا الميناء على شاطئ الخليج المسمى حاليا « خليج وادي جواسيس » الواقع على ساحل البحر الأحمر جنوب مدينة سفاجة بحوالى ٢٢ كيلو مترا ، واستكمل هذا الكشف في عام ١٩٧٧ . وقد تبين من دراسة النقوش الهيروغليفية والإمبراطيقية التي عثر عليها في هذا الموقع ، أن الميناء بدأ استخدامه في عصر سنوسرت الأول واستمر استخدامه في عصور اثنين أو ثلاثة على الأقل من خلفائه . ولما كان هذا الميناء هو الوحيد الواقع على ساحل البحر الأحمر الذي تؤكد بالأدلة الأثرية أن المصريين القدماء كانوا يبحرون منه في رحلاتهم إلى بونت ، لذلك يرجح أنه الميناء الذي استخدموه أيضا في رحلاتهم إلى سيينا ، وهناك من الشواهد ما يدل على ذلك (انظر : عبد المنعم عبد الحليم سيد : تقرير عن نتائج حفائر بعثة قسم التاريخ بأكاديمية الآداب في الصحراء الشرقية في عامي ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ مطبعة جامعة الاسكندرية ، ص ٥١ - ٥٤) .

حتشبسوت (١٣٧). وأوضح ما في هذا المعبد الأعمدة الحثورية ، وهي على شكل عمود مربع يعلوه رأس الالهة حتحور. وقد بدا العمود منحوتا بطريقة خشنة في هذا المكان البعيد (١٣٨). وقد عثر من عصر الأسرة الثامنة عشرة أيضا في تل بسطة (بالقرب من الزقازيق) على بقايا معبد به أعمدة حثورية مربعة على نفس طراز أعمدة سيناء (١٣٩). ويلاحظ أن تل بسطة تقع عند بداية الطريق البرى المؤدى إلى سيناء عبر برزخ السويس .

وقد عاد العمود الحثورى للظهور في عصر حتشبسوت على هيئة أسطون (عمود مستدير) وذلك في واجهة مقصورة حتحور الملاصقة لهو بونت في معبدها في الدير البحرى (راجع ص ٣٠٠) . ومن الواضح أن ظهوره في عصر حتشبسوت يرجع لنفس سبب ظهوره في عصر الأسرة الثانية عشرة ، أى لنشاط إرسال البعثات المصرية الى المناطق البعيدة ، وبناء المعابد للالهة حتحور استجلابا لرضائها ، بوصفها حامية الملاحين وربة البلاد الأجنبية ، لكي تضمن التوفيق والعودة السالمة للبعثات المصرية المسافرة في رحلاتها الخطرة إلى كل من سيناء وبونت .

وقد ظهر التاج الحثورى أيضا في معبد أبى سمبل الصغير ، الذى شيده الفرعون رمسيس الثانى لزوجته نفرتارى وللالهة حتحور في النوبة . وربما يرجع سبب تشييد المعبد لحتحور ، إلى رغبة رمسيس في الجمع بين عبادة زوجته وبين عبادة إلهة اتى ، كما جمع بين عبادته هو وبين آلهة ذكور في معبد أبى سمبل الكبير . وقد يرجع السبب في ذلك أيضا إلى أن حتحور كانت تعتبر الهة لمنطقة أبى سمبل بوصفها ربة البلاد الأجنبية .

وقد اتخذ تاج العمود الحثورى في مباني حتشبسوت وفي معبد أبى سمبل

الصغير شكلاً أكثر زخرفاً وجمالاً عما كان عليه في عصر الأسرة الثانية عشرة، وهو شكل الصلاصل الموسيقية التي سادت في عصر الدولة الحديثة، والتي كانت الكاهنات تهزها أثناء أداء الشعائر الخاصة بالآلهة حتحور في معابدها.

ويتكون التاج الحثوري (شكل ٣٩) من رأس سيدة يتدلى شعرها على هيئة ضفيرتين كبيرتين، وقد مثلت أذناها بارزة لتحاكي أذني البقرة رمزاً إلى الصفة الأساسية لحتحور كآلهة للسماء (التي كان المصريون يشبهونها بالبقرة للتشابه بين السماء والبقرة كما سبق أن ذكرنا راجع ص ١٢٣). وفوق رأس الإلهة شكل ناوس (الصندوق الذي يحفظ فيه تمثال الإلهة في محرابها)، تبرز من وسطه الحية المقدسة وفوقها قرص الشمس. ويبدو أن هذا الصندوق كان يملأ بكرات صغيرة من حصي أو مادة صلبة لاجداث الصوت عند هز المصلصل (الشخشيشخة). وعلى جانبي الصندوق شكلان حلزونيان يشيران إلى قرني البقرة ويبدو أنهما أيضاً كانت لهما وظيفة موسيقية وربما كانا يصنعان من معدن (النحاس أو البرونز)، لاجداث الرنين الذي كان بمثابة النغم المستمر الذي يصاحب الإيقاع الناشئ عن حركة الصندوق وما بداخله.

هذا عن الأعمدة والأساطين التي كانت معروفة قبل عصر الدولة الحديثة. أما عن تلك التي استحدثت في عصر هذه الدولة، فأهمها الأسطون الذي على شكل واد الخيمة. ويبدو أن تاج هذا الأسطون على شكل زهرة بردي مقلوبة (١٤٠). ويوجد هذا الأسطون في «قاعة الأعياد» التي شيدها الفرعون تحتمس الثالث في معبد الكرنك.

تلك هي مجمل التغيرات والتجديدات التي أدخلت على الأعمدة والأساطين التي استخدمت في مباني الدولة الحديثة. وبلاحظ أن الأساطين الأخرى مثل

الأسطون اللوتسى والاسطون النخيلى قد ندر ظهورهما فى هذا العصر فيما عدا مباني اخناتون فى تل العمارنة (١٤١) .

دور أجزاء المعبد الالهى وعناصره المعمارية فى اطار وظيفته العامة

والآن ، بعد أن استعرضنا أصول العناصر المعمارية فى معابد الآلهة فى عصر الدولة الحديثة ، علينا الآن أن نعرف الدور الذى تؤديه كل من هذه العناصر فى اطار الوظيفة العامة للمعبد والاحتفالات التى كانت تقام فيه .

لما كان المعبد قصرًا للاله الخالق ، فانه بهذه الصفة يعتبر ايضا صورة مصغرة للعالم ، فأرضيته تمثل أرض البلاد ، بما فيها من جماد ونبات وانسان . فالنبات أو الزهور والأشجار تمثلها الأساطين ذات التيجان النباتية . وسماء البلاد تمثلها اسقف قاعة الأعمدة والهيكل . ولهذا فقد لونت هذه الأسقف باللون الأزرق تتناثر عليه النجوم بلون ذهبي ، وصورت اشكال آلهة البروج السماوية فى قواربها كما صورت أيضا نسور ناشرة أجنحتها ترمز للالهة التى تحمى المعبد .

وأشهر المعابد الالهية فى الدولة الحديثة معبد الأقصر ومعبد آمون رع بالكرنك . ولا تتبع هذه المعابد الطراز العام الذى ذكرناه والذى يمثله معبد خندو ، لأنها ليست من عمل ملك واحد أى لم تنفذ طبقا لتصميم واحد بل كان كل فرعون يضيف إليها ولا سيما بالنسبة لمعبد آمون رع بالكرنك (١٤٢) .

ورغم اختلاف معبد الأقصر ومعبد آمون رع بالكرنك عن الطراز العام

للمعبد المصرى فى الدولة الحديثة ، فانهما يحتويان على أجزاء وعناصر معمارية كثيرة تتفق وهذا الطراز العام .

فكان الطريق المستقيم الممتد فى وسط المعبد يحقق باستقامته وظيفته المعبد ، فهو الطريق الذى يتخذ الملك إلى مقصورة الإله ، والذى يتخذ تمثال الإله على اكتاف الكهنة إلى خارج المعبد لاستقبال الملك أو لزيارة بعض الآلهة الأخرى فى معابدها وبذلك كان طريق المواكب الدينية .

وقد كانت الاحتفالات الدينية وزيارة الآلهة بعضها لبعض من التقاليد الهامة فى الديانة المصرية ، ومما يتفق والمواكب أن يكون طريقها مستقيماً من مقصورة الإله حتى خارج المعبد ، وخاصة إذا كان من مناسك الاحتفال الخروج بتمثال الإله فى زورق تحف به الكهنة وكبار رجال الدولة .

ومن المعابد ما كانت تتقدمه ميناء على النيل أو على قناة تتصل به كان يبحر منها تمثال الإله فى أيام الأعياد لزيارة إله معبد آخر ، ومثال ذلك خروج تمثال آمون من معبد الكرنك لزيارة معبد الأقصر . وكان الطريق الطويل الذى تحف به تمثال الكباش أو أبى الهول الذى يؤدى إلى مدخل المعبد ، يسمى « طريق الإله » (كان الكباش هو الرمز أو الحيوان المتجسد للإله آمون) وكان توكيده للمحور المستقيم للمعبد يضاف على المكان رهبة وجلالا .

وكانت صروح معابد الدولة الحديثة تمتلئ بالصخور والمناظر ذات الطابع الحربى ، وتتوسطها صور الفرعون وهو يضرب بقمعته رؤوس حفنة من الأعداء وقد ركعوا فى استسلام وتوسل . وتقوم فى واجهة كل صرح ساريتان أو أكثر من خشب الأرز قد يبلغ ارتفاعها ثلاثين متراً ، وتنتهى من أعلاها

بأعلام ملونة يلوحها الهواء في الفضاء علامة على المكان المقدس . وكانت قمم الساريات تغشي بذهب يلمع في ضوء الشمس .

وكانت التماثيل الضخمة التي تقام للملك أمام المعبد تصنع من حجر واحد ، كذلك كانت المسلتان اللتان تقومان أمام المعبد ، فان كلا منها تتخذ من قطعة واحدة من حجر الجرانيت ، وكان ذلك كله يزيد في روعة المعبد وفي ضخامة تأثيره .

وبين برجى الصرح مدخل عظيم من حجر الجرانيت يعلوه الكورنيش المصرى وتحلى أعلاه الشمس المجنحة رمز الاله حورس إله الشمس (شكل ٥١) . وكان للمدخل باب ضخيم من خشب الأرز المصفح بالبرونز والذهب أو خليط الذهب والفضة (وهو ما يسمى بالالكترم Electrum أو الذهب الأبيض) .

وفناء المعبد أوسع مكان فيه ، وكان الغرض من البوائك ذات الأساطين الممتدة على جانبه هو حماية ما يحلى الجدران من نقوش ملونة من تأثير ماء المطر واشعة الشمس . وفي الفناء الذى كان يسمى « ساحة الأعياد » كان يجرى الاحتفال بأعياد دينية مختلفة . ببعض مناسك اليوبيل الملكى أو العيد الثلاثينى ، مثل طقس الجرى لاثبات تجديد شباب الملك . وقد سبق أن قلنا أن الفناء كان يعتبر الجزء العام من المعبد الذى يسمح للجمهور بالدخول فيه والوقوف أثناء الاحتفالات فى الأعياد . وكان متاح للجمهور أيضا تقديم القرابين فى هذا الفناء على مائدة قربان كبيرة ، ما زالت آثارها باقية فى أفنية بعض المعابد .

ويلاحظ أن ذلك لم يكن متاحا فى العصور السابقة لعصر الدولة الحديثة

إذ كان المعبد مقصوراً على الكهنة وخاصة النـاس . ولكن في عصر الدولة الحديثة نمت الطبقة الوسطى ، نتيجة ارتفاع شأن الجندية التي لا تعتمد على الحسب والنسب بقدر ما تعتمد على الكفاءة الشخصية في الحرب . وقد نتج عن ذلك ازدياد أهمية الطبقة الوسطى ، فأصبح من حق أفرادها دخول المعبد وتقديم القرابين ، ولذلك نلاحظ ضخامة أفنية المعابد الكبيرة مثل معبد آمون رع بالكرنك ومعبد الأقصر .

وكانت قاعة الأساطين هي المكان الذي يتوج فيه الملك ويقوم بذلك كاهنان يمثلان حورس وتحوت أو حورس وست ولذلك كانت تسمى أيضاً « بهو التاجين » .

وفي قدس الأقداس كان الملك أو الكاهن الأكبر يقوم بالشعائر اللازمة للاله . وكان عليها قبل أن يتقدما إلى تمثال الاله أن يتطهرا حسب شعيرة خاصة .

وكان سقف قدس الأقداس هو أوطأ سقوف المعبد بينما كانت أرضيته هي أعلى أرضيات المعبد . وهذه الظواهر بالإضافة إلى ما يسود قدس الأقداس من ظلام ، توحى بأن المعبد يكمن عن العالم ، وأن قدس الأقداس يمثل الأفق حيث تلتقي السماء بالأرض وتعبّر النصوص المصرية عن ذلك إذ تصف معبد آمون بالكرنك بأنه « السماء على الأرض » .

وهكذا ترتفع أجزاء المعبد الرئيسية تدريجياً حتى قدس الأقداس مبتعدة عن عالم الحياة الدنيا ومقتربة من عالم الآلهة في أفق السماء ، وإن توالى القاعات على أكثر من مستوى وتضائل الضوء كلما يزد في رهبة قدس الأقداس في مكانه المظلم في أقصى المعبد .

وكانت الصور والرسوم المنقوشة على السلوح الخارجية للمعبد يغلب عليها طابع ديني وخاصة الطابع الحربي ، وهي تتخذ أعمال الملك الحربية . أما الصور على جدران القاعات الداخلية فيغلب عليها الطابع الديني إذ تمثل الشعائر الدينية التي كانت تؤدي في المعبد .

ويحيط بالمعبد سور ضخيم من اللبن كان يضم مساكن الكهنة والموظفين ومكاتب إدارة المعبد والمخازن ومصانع وحدائق ، ثم مدرسة ومكتبة في بعض الأحيان وبذلك كان المعبد أشبه بمدينة صغيرة . ومع أنه كان قبل كل شيء بيت الإله أو الآلهة ، فقد كان في نفس الوقت مركز نشاط اقتصادي وفكري .

وفي الفضاء الواقع خارج جدران المعبد وفي نطاق السور المحيط به ، كانت توجد البحيرة المقدسة . (كما هو الحال في معبد آمون رع بالكرنك) حيث كان يستحم الزائر أو الحاج إلى المعبد ، وحيث تقام في مياهها مواكب الزوارق المقدسة .

المسلات في معابد الدولة الحديثة :

ومن الظواهر البارزة في المعابد الإلهية في عصر الدولة الحديثة ، تلك المسلات العالية الرشيقة المقامة أمام صروحها . وقد سار ملوك الدولة الحديثة على نهج ملوك الدولة الوسطى في إقامة المسلات بمناسبة يوبيلهم الملكي . وكان أول ملك معروف اتبع هذا التقليد هو سنوسرت الأول في المسلة التي أقامها أمام معبد الشمس في عين شمس (راجع ص ٣٢١) وبذلك أصبحت المسلات تؤدي غرضين ، غرض ديني فهي ترمز لاله الشمس وعبادة الشمس ، وغرض

سياسى هو تجديد حكم الفرعون وتجديد حيويته في العيد الثلاثينى . ويبدو أن سبب الربط بين إقامة المسلة وبين عيد تجديد حيوية الفرعون ، يرجع إلى صفة التجديد أو التجدد في إله الشمس التى ترمز إليها المسلة .

وتتميز مسلات الدولة الحديثة بجمال نسبها ورشاقة أشكالها وهى فى ذلك تفوق مسلات الدولة الوسطى مثل مسلة عين شمس) ومسلة أخرى أصغر حجما فى « أبجيج » (بالفيوم) . وكان معبد آمون رع بالكركى يضم عددا كبيرا من المسلات كما تدلنا على ذلك أوصاف الكتاب القدماء . ولكن لم يبق منها قائما فى مكانه غير مسلتين ، أحدهما لتحتمس الأول ، أمام الصرح الرابع ، وقد أقامها بمناسبة الاحتفال بيوبيله الملكى ، والآخرى لحتشبسوت ، بين الصرحين الرابع والخامس ، وقد أقامتها بمناسبة الاحتفال بيوبيلها أيضا ، وهى أعلى المسلات القائمة فى مكانها إذ يبلغ ارتفاعها ٣٣ مترا ، وتعد فى الوقت الحاضر من ابرز معالم معبد آمون رع بالكركى (١٤٣) . أما باقى المسلات فبعضها مهشم مثل مسلة حتشبسوت الثانية (فى الكركى أيضا) ، وبعضها نقل إلى خارج مصر . وقد بدأت حركة الاستيلاء على المسلات المصرية ونقلها إلى الخارج منذ عهد الرومان الذين أعجبهم شكلها ، فنقلوا منها عددا غير قليل زينوا بها قصورهم وميادينهم فى روما القسطنطينية ، وقد امتدت هذه الحركة إلى العصر الحديث فنقل من المسلات ما يزين الآن أهم ميادين باريس ولندن ونيويورك . وكانت القمم الهرمية للمسلات مكسوة بصفائح من برونز مذهب أو من خليط الذهب والفضة ، وعلى جوانبها نقوش فى خط هيروغليفى جميل يسجل القاب الملك الذى أقامها واسمائه وكانت المسلة تقام على قاعدة مكعبة من حجر الجرانيت وهى ليست مثبتة بأى مادة لاصقة مثل المونة وغيرها ، وإنما تحتفظ بتوازنها نتيجة لوقوع مركز الثقل داخل نطاقها .

الطرق المرجحة لإقامة المسلة أمام المعبد :

كانت المسلة تقطع من محاجر الجرانيت في اسوان ، ثم تنقل بالسفن في النيل إلى الأقصر حيث تقام أمام المعبد . ولم يترك لنا المصريون شيئاً واضحاً عن الطرق التي اتبعوها في قطع المسلات ونقلها وإقامتها ، مما دعا إلى كثرة ما أدلى به الباحثون من آراء في هذا الشأن ، وخاصة بشأن إقامة المسلة أمام المعبد . فقد ظهرت آراء ونظريات متعددة في هذا الموضوع بعضها خرج عن نطاق الامكانيات التي كانت متاحة للمصريين القدماء ، بينما التزم بعضها الآخر نطاق هذه الامكانيات فجاء معقولا وأقرب إلى الصواب .

ومن هذه النظريات اثنتان تمتازان بأنهما أكثرها قبولا لدى جمهرة علماء المصريين وهما نظرية العالم الانجليزى إنجلباك^(١٤٤) . ونظرية العالم الفرنسى شفرييه^(١٤٥) . والنظريتان متشابهتان بوجه عام مع وجود بعض اختلافات في التفاصيل سوف نشير إليها .

وتتلخص نظرية انجلباك في أن المسلة كانت تقام أمام المعبد نتيجة لهبوطها التدريجى داخل بئر على شكل قمع مربع الشكل tapering square-sectioned funnel أى أقرب في شكله إلى قمع البترول . وتبنى جدران هذه البئر من اللبن ، ويحدث هبوط المسلة بسحب الرمال من تحتها تدريجياً عن طريق نفق يؤدي إلى قاع البئر .

ويمكن تتبع خطوات إقامة المسلة طبقاً لهذه النظرية (شكل ٥٦) كما يلي :-
بعد تمهيد الأرض أمام صرح المعبد الذى ستقام أمامه المسلة ، تثبت القاعدة الجرانيتية (شكل ٥٦ - ١) التى ستقام عليها المسلة ، ثم تبنى حولها جدران

البئر بحيث يصل إرتفاعها إلى قرب إرتفاع صريج المعبد ، وأحد هذه الجدران ، وهو الذى يوازي اتجاه النيل ، يبنى على شكل منحدر طويل أو طريق صاعد (شكل ٥٦ - ٤) لكي تسحب عليه المسلة . وكانت الجدران السفلى للبئر تدعم بجدران من الحجر (٢ ، ٣) . وأثناء بناء الجدار (٥) يترك فراغ في أسفله يكون بمثابة نفق (٦) بحيث يمكن الوصول عن طريقه إلى قاع البئر فوق قاعدة المسلة مباشرة .

بعد ذلك تملأ البئر بالرمال الناعمة حتى قمتها، ثم تسحب المسلة على زحافتها فوق المنحدر (٤) ومؤخرتها متجهة إلى الأمام ، حتى تستقر فوق الرمل (٧) . وعندئذ يبدأ العمال في سحب الرمال من البئر عن طريق النفق (٦) ، فتأخذ المسلة في الهبوط التدريجي نتيجة هبوط مستوى الرمل (٨) . وكان العمال أثناء هذه المرحلة من العمل يهبطون من آذ لآخر في البئر ليحفروا هنا وهناك لتصحيح أى خطأ في اتجاه المسلة . وضيما لذلك ، كانوا يركزون بعض العروق الخشبية بين الجدارين ٤ ، ٥ على جانبي المسلة لحصر حركة هبوطها في اتجاه واحد . وتستمر هاتان العمليتان حتى تستقر المسلة في النهاية في وضع مائل فوق قاعدتها (٩) . وقد حفر في هذه القاعدة (١) قناة صغيرة لكي تركز فيها حافة مؤخرة المسلة ، فلا تنحرف عن القاعدة ، ولا تنكسر نتيجة إرتطامها بسطح القاعدة .

عند ذلك ينزل العمال إلى قاع البئر لتنظيف قاعدة المسلة من بقايا الرمال وغيرها ولوضع بعض النباتات اتجاه البئر مثل نبات الحلفاء ، حول المسلة وخادمة بينها وبين الجدار (١٠) . تكون بمثابة وسادة تحمي المسلة من الإرتجاج أو الانحراف عن قواعدها عندما يقوم العمال بشدّها بالحبال (١٠) من فوق هذا الجدار لكي تتخذ الوضع الرأسي .

ويقول إنجلباك تعزيزا لنظريته ، إن القنوات في قواعد المسلات كلها عمودية على النيل ، حتى تتسع المساحة الكافية لبناء المنحدر الذي تسحب عليه المسلة . وتعزيزا لنظريته أيضا ، أورد إنجلباك بعض العبارات من نصوص بردية انيستاسي Anastasi يقول أنها تشير إلى المنحدر الذي تجر عليه المسلة إلى البئر (المخزن كما تدعوه البردية) الذي يملأ بالرمل . وقد جاءت الإشارة الأخيرة في البردية المذكورة ضمن رواية عن نقل أحد التماثيل الضخمة (١٤٦) .

أما نظرية شفرييه ، فإن الاختلاف الاساسى بينها وبين نظرية إنجلباك ، أن الرمل في رأى شفرييه لم يكن يسحب من نفق مثلما يرى إنجلباك ، بل من فتحات أفقية في الجدار (٥) المواجه للمنحدر الذي تسحب عليه المسلة ، وهي على مسافات متساوية في هذا الجدار من أعلى لأسفل لكي تتلاءم مع مراحل هبوط مستوى الرمل . ومن هذا الاختلاف أيضا بين النظريتين ، أن المسلة في رأى شفرييه لم تكن تهبط فوق جدار من اللبن (٤) ، بل كان ذلك يتم فوق منحدر من الرمال ، وذلك لكي تركز المسلة على الجزء الأكبر من طولها فلا تتعرض للكسر ، وهو ما قد يحدث لها إذا هبطت على جانب جدار اللبن لأنها في هذه الحالة تركز على مركز ثقلها (١٤٧) .

ومهما يكن من الاختلاف بين النظريتين ، فالذى لا شك فيه أنها مقبولتان لأنها تتلاءمان مع الامكانيات المتاحة للمصريين القدماء ومع وسائلهم في إقامة مبانيهم الضخمة بوجه عام . وليس بها ما يخرج عن نطاق هذه الامكانيات والوسائل ، على عكس الآراء الأخرى التي ذهبت إلى حد القول بأن المصريين استخدموا في ذلك آلات ميكانيكية متقدمة لم تصل إلينا ١١ .

المعابد الإلهية الصخرية

انتشر خلال عصر الدولة الحديثة نوع من المعابد هو المعابد الصخرية أو المعابد المنحوتة في الصخر ، وهي من مميزات العمارة في هذا العصر . وتوجد هذه المعابد في المناطق التي تضيق فيها الأراضي المنبسطة اللازمة لإقامة المعابد المبنية ، مثل منطقة بني حسن حيث أنشئ معبد صخري في عصر حتشبسوت وتحتمس الثالث ، ومثل منطقة جبل السلسلة بالقرب من إدفو حيث شيد حور -محب معبدا صخريا .

غير أن أغلب هذه المعابد وأشهرها توجد في بلاد النوبة ومنها معبد إبنى عودة من عهد حور محب ، ومعابد بيت الوالى وجرف حسين والسبوع والدر وأبنى سنبل وكلها من عصر رمسيس الثانى .

ولاشك أن أشهر هذه المعابد قاطبة هما معبدا أبى سمبل .وقد شيد رمسيس الثانى أكبرهما لعبادة الإله « رع حور أختى » و « وآمون » « وبتاح » بالإضافة إلى عبادته هو . وكرس أصغرهما لعبادة الإلهة حتحور وزوجته نفرتارى . وهذه المعابد تشبه في طرازها المعابد المبنية .

ويمتاز معبد أبى سمبل الكبير بنواج جديدة تتمثل أولا فى شكل واجهته وفى ضخامة التماثيل التى أمامها (شكل ٩١) . (١٤٨) فرغم أن هذه الواجهة تشبه واجهات المعابد المبنية بشكل عام ، إذ أنها نحتت على شكل صرح يعلوه الكورنيش المصرى ، إلا أن عناصرها المعمارية تضيف عليها طابعا فنيا فريدا . فقد أضاف المعمارى فوق الكورنيش صفحا من تماثيل القردة تمثلها وهي ترفع أذرعها تهللا للشمس . ويقوم أمام الواجهة أربعة تماثيل مفرطة فى الضخامة

تمثل رمسيس الثاني جالسا على عرشه . و يبلغ إرتفاع التمثال حوالى عشرين مترا ، وهى بذلك أقل فى ارتفاعها من الإرتفاع الأصلي لتمثيل امنحتب الثالث المسماه بتماثيل ممنون بحوالى المتر ، ولكنها أضخم منها فضلا عن أنها لم تتعرض للتآكل والتلف مثلما تعرضت تماثيل ممنون التى اصبحت إرتفاعها الآن حوالى ١٩ مترا (إذا أضيف إليها ارتفاع القاعدة) .

ويتقدم التماثيل شرفة محلاه من أعلاها بالكورنيش المصرى أيضا وتقوم على حافتها تماثيل متبادلة للصقر حورس وللملك .

وقد أبدع المعمارى فى خلق نوع من التناسق الفنى ، بين واجهة المعبد والشرفة ، وبين خطوط الطبيعة . ويتجلى هذا التناسق فى الخطوط الأفقية المتوازية التى تبدأ من أسفل بالشرفة ، وتنتهى من أعلى بالكورنيش ثم صف الفردة ، فهذه الخطوط الأفقية تؤكد الخطوط الأفقية فى الطبيعة الممتدة أعلاها وأسفلها ، من خط الأفق إلى خط حافة الجبل إلى خط شاطئ النهر . وقد حاول الفنان أن يشيع شيئا من التنوع على هذه الخطوط الأفقية السائدة ، فصف التماثيل الصغيرة للملك أمام الشرفة وجعلها تتبادل مع تماثيل الاله حورس ، محدثا بذلك نوعا من الإيقاع rythm . وهذا الإيقاع أسفل الواجهة يقابله فى أعلاها الإيقاع الذى يتمثل فى أشكال الفردة .

كما أكد الفنان خطوط الطبيعة الرأسية التى تتمثل فى الانحدار شبه الرأسى للجبل وفى الخطوط والشقوق الرأسية التى تتخلله ، أكد هذه الخطوط الرأسية فى شكل أرجل التماثيل التى تشبه الأعمدة الرأسية بضخامتها ونقص تشكيلها .

ولاشك أن واجهة المعبد الشائخة التى يبلغ ارتفاعها حوالى ثلاثين مترا وتماثيلها المفرطة فى الضخامة ، تتكامل مع الواجهة المائلة للجبل ، فى الإيحاء

للمشاهد بذلك الإحساس الذي يهدف إليه المعمارى المصرى فى المقام الأول فى كل مبانيه ، وهو الثبات والرسوخ والخلود ، كما يستهدف من نحت تماثيل الفرعون على هيئة مفرطة فى الضخامة ، إشعار زائر المعبد وخاصة إذا كان من القبائل النوبية التى قد تحدثها نفسها بالتمرد على حكم الفرعون ، إشعار هذا الزائر بالرهبة من الفرعون وبقوته وجبروته .

ومن نواحي التجديد فى واجهة المعبد أيضا ، الطريقة المبتكرة التى كتب بها الفنان اسم التتويج الخاص برمسيس (أو سر - معات - رع) مستغلا فى ذلك التمثال البارز على الواجهة للإله « حور أختى » (جورس رب الأفقين) ، الإله الرئيسى للمعبد فقد مثل هذا الإله بجسم إنسان ورأس صقر ، وجعل فوق رأسه قرص الشمس الذى ينطق « رع » ، وعن يمينه علامة « أوسر » (ومعناها قوة) وعن يساره علامة « معات » (ومعناها عدالة) . وينطق الاسم بذلك « أوسر معات رع » (*)

وإذا دخل البره من باب المعبد ، يجد نفسه فى بهو أعمدة وهو يقابل الفناء فى الأورقة فى المعابد المبينة ، وفى وسطه صفان من الأعمدة المربعة المنحوتة

(*) برع فنانو رمسيس فى هذا النوع من الابتكار الذى يمكن أن نسميه « تجسيد الاسم » أو « الاسم المجسم » (rebus) . وقد جسّدوا اسم رمسيس الشخصى الذى ينطق باللغة المصرية « رع - مس - سو » بنفس الطريقة وذلك فى تمثال موجود فى المتحف المصرى . ويتكوّن هذا التمثال من شكل طفل جالس وعلى رأسه قرص الشمس ويمسك بيده اليمنى بوصلة . فقرص الشمس ينطق « رع » وشكل الطفل يقابل فى المصرية كلمة « مس » وعلامة البوصلة (أو ساق نبات الخافا) تنطق « سو » . أى « رع مسو » ومعناها « رع (إله الشمس) أنجبه » . وتد حرف الاغريق هذا الاسم إلى رمسيس Ramses وأصبح الاسم الشائع له .

في الصخر تبرز من واجهاتها تماثيل رائعة لرئيس تمثله في رداء اليوبيل (وهي تشبه التماثيل الأوزيرية في نصفها العلوي) والتماثيل التي في الجانب الشمالي تمثله بالناج المدرج بينما تماثيل الناحية الجنوبية تمثله بتاج الوجه القبلي .

ويبلغ ارتفاع هذه الأعمدة حوالي عشرة أمتار وهي بارتفاعها الكبير نسبيا داخل الحيز المحدود للبهو ، تؤكد ذلك التأثير الذي تضيفه التماثيل الضخمة المقامة أمام المعبد وهو الإيحاء لزاثر المعبد بالخوف والرهبة وبضآلته إلى جانب الفرعون المارد .

وقد امتلأت جدران هذا البهو بالرسوم وأهمها رسوم لمعركة قادش تعتبر أكمل رسوم لهذه المعركة على آثار رمسيس .

ووزاء بهو الأعمدة ، يوجد به أربعة أعمدة مربعة يناظر بهو الأعمدة أو الأساطين في المعابد المبنية . وأخيرا في نهاية المعبد (على بعد ٤٧ مترا من مدخله) يوجد قدس الأقداس أو الهيكل تحف به غرفتان جانبيتان . وقد نحتت في مؤخرة الهيكل المرتفعة تمثيل لآلهة المعبد وهي من اليمين (الشمال) تمثال الإله رع حوز اختى الإله الرئيسي للمعبد يليه تمثال رمسيس فتمثال الإله آمون ، وأخيرا في أقصى اليسار (الجنوب) تمثال الإله بتاح رب منف .

وينفرد معبد أبي سمبل الكبير بحدوث ظاهرة طبيعية في بعض اوقات من السنة ، وهي وصول اشعة الشمس عند الشروق إلى التماثيل الأربعة في قدس الأقداس وإنارتها كلها ، وذلك في يومى ٢٦ فبراير ، ١٨ أكتوبر من كل عام . كما تظل اشعة الشمس عند شروقها كل يوم تصل إلى قدس الأقداس (دون إنارة التماثيل كلها) لمدة ثلاثة أسابيع بعد ٢٦ فبراير (حتى ٢٠ مارس تقريبا) ولمدة ثلاثة أسابيع أخرى قبل ١٨ أكتوبر (ابتداء من ٢٣ سبتمبر تقريبا) (١٤٩)

ومن النواحي الفريدة أيضا في معبد أبي سمبل « ، ان الفنان الذى نفذ بعض نقوش المعبد ، قد دون اسمه عليها ، وهى ظاهرة غريبة مألوفة فى الفن المصرى . وخاصة فى الفن الرسمى ، أى فى المنشآت الملكية . إذ المعروف أن الفن المصرى بوجه عام غفل من توقيع الفنان (anonymous) إلا فى حالات نادرة . وقد حفر هذا الفنان عبارة فى أسفل الجدار الشمالى المجاور لمدخل بهو الأعمدة جاء فيها « توقيعى » كما يلى :

« عمل بمعرفة النحات الملكى « بياى » ابن « خع نفر » نحات الملك « رع مسو » محبوب آمون » (١٥٠) .

وبالمثل ، فاننا نعرف اسم المهندس المعمارى الذى شيد المعبد ، وذلك من لوحة نحتها هذا المهندس فى الصخر شمال معبد أبى سمبل الصغير وقد جاء فيها أن اسمه « رعسيس - عشاو - حب » (١٥١) .

هذا عن معبد أبى سمبل الكبير ، أما عن معبد أبى سمبل الصغير ، فقد مثلت واجهته بطريقة جديدة فى فن العمارة المصرية ، إذ تحف بمدخله ثلاث مشكاوات من كل جانب بها تماثيل واقفة ، أربعة منها لرسيس الثانى واثنان لزوجته نفرتارى (١٥٢) . ومتوسط ارتفاع التمثال حوالى عشرة امتار . ويؤدى المدخل إلى بهو أعمدة ، يعتمد سقفه على ستة أعمدة حثجورية (شكل ٣٩) . وقد نحت رأس الإلهة حثجور من جانب واحد هو المطل على وسط البهو .

ويلى هذا البهو ردهة مستعرضة على جانبيها قاعتان . ويؤدى الردهة إلى الهيكل أو قدس الأقداس ، وفى جداره الخلفى مشكاة يحلها عمودان حثجوريان بينها رأس الإلهة حثجور فى صورة بقرة على رأسها قرص الشمس (رمزا لصفتها كإلهة للسماء) ، وتحت رأس الإلهة نحت تمثال رسيس الثانى كأنهما

يستظل بحمايتها . وذلك بدلا من نقرتارى التى كرس لها المعبد إلى جانب الإلهة حتحور . ويلاحظ أن رمسيس استأثر أيضا بأكثر الرسوم فى المعبد ، فقد غلبت صوره على صور زوجته ، مما يدل على شراسته فى تمجيد نفسه . وهذه الصفة واضحة فى كل آثاره .

ومن المعروف أن معبدى أبى سمبل الكبير والصغير قد تم انقاذهما ضمن خطة انقاذ معابد النوبة التى تعرضت للغرق فى مياه السد العالى . وذلك بنشر أجزاء المعبدین وإعادة تركيبها على ارتفاع ٦٥ مترا من موقعها الأصيل . وقد احتفل بإتمام انقاذهما فى سبتمبر سنة ١٩٦٨ .

ظاهرة التماثيل المفرطة فى الضخامة فى العمارة المصرية :

لا شك أن أكثر ما يلفت النظر فى معبد أبى سمبل الكبير ، تماثيله المفرطة فى الضخامة . وقد تميزت آثار رمسيس الثانى بهذا النوع من التماثيل ، وقد اشرنا فيما سبق إلى تماثله فى معبد الرمسيوم الذى يبلغ ارتفاعه ١٧٠ مترا . ويوجد تماثلا لـ له أمام معبد الأقصر يبلغ ارتفاعهما ١٣٥ مترا . هذا بالإضافة إلى تماثيل أخرى لا تقل عن عشرة أمتار فى ارتفاعها ، ومنها تماثله الذى نقل من ميت رهينة إلى محطة مصر .

وقد أثارت التماثيل الضخمة والمفرطة فى الضخامة من بين تماثيل رمسيس الثانى كثيرا من التكهنات نظرا لأنه انفراد بين الفراعنة بكبرتها وإن لم يكن مبتكرها . إذ أن بدء ظهور التماثيل الضخمة يرجع إلى عصر الفرعون أوسر كاف ثم الفرعون سنوسرت الأول فى الأسرة الثانية عشرة وذلك فى تماثله الأوزورى الذى وجد فى الكرنك ، والذى اشرنا إليه فيما سبق . كما يوجد لجنشيسوت تماثيل أوزيرية ضخمة

كانت مقامة على جانبي شرفات معبد الجنازي تبلغ في ارتفاعها سبعة امتار ونصف . ولكن كل هذه التماثيل لا تكاد تصل إلى نصف حجم التماثيل المفرطة في الضخامة التي تميزت بها آثار رمسيس الثاني، ومن قبله أيضا منحتب الثالث وذلك في تماثيله المسماة تماثيل أو تماثالا ممنون كما ذكرنا (ص ٣٠٤) .

وكما قلنا ، كان منحتب الثالث هو أول فرعون يقيم تماثيل مفرطة في الضخامة . والواقع أن الآثار الأخرى لهذا الفرعون تدل على أنه كان يميل للضخامة والتضخيم ، فقد كان البهو ذى الأساطين البردية الذى شيده في معبد الأقصر هو أعلى الأبهاء المصرية حتى عصره . وقد صاحبت هذه الضخامة في مباني الفرعون وتماثيله ، ميلا إلى تضخيم نفسه ، فكان أول فرعون يفرض عبادة نفسه كاله (أى ليس كفرعون مؤله فقط) في المعابد الإلهية ، وعلى قدم المساواة مع الآلهة الأخرى في المعبد ، وذلك في المعبد الذى أنشأه في بلدة صاب في النوبة (بين الشلالين الثانى والثالث) . وقد تشابه معه بعض الفراعنة الذين أتوا بعده في ناحية من هذه النواحي ، فالله توت عنخ آمون نفسه في المعابد الإلهية في النوبة أيضا ، والله سיתי الأول نفسه في معبد أوزير بأيدوس ، بالإضافة إلى أنه بدأ في إنشاء بهو الأساطين العظيم في معبد آمون رع بالكرنك . ولكن رمسيس الثانى ينفرد بأنه يتشابه مع منحتب الثالث في الصفات الثلاث ، وهى ، المباني الضخمة فان اغلب بهو الأساطين العظيم في الكرنك من المنشآت ، كما انه الله نفسه في معابد الآلهة في مصر والنوبة ، هذا بالإضافة إلى كثرة التماثيل المفرطة في الضخامة التي أقامها ، ويبدو أن رمسيس الثانى كان يسير على نهج منحتب الثالث في أعماله الإنشائية ، إذ أنه شيد الفناء الكبير في معبد الأقصر أمام بهو الأساطين الضخم الذى شيده منحتب الثالث ، ويكاد هذا الفناء يحاكي في نظامه ونوع أساطينه ، الفناء الداخلى الذى شيده منحتب

الثالث في في المعبد وراء بهو اساطينه الضخم (١٤٣) وقد التزم رمسيس نفس الضخامة في بناء فناءه بمعبد الأقصر والصرح الخاص به ، والتماثيل والمسلات المقامة أمامه إذ ترتفع المسلات إلى أكثر من ٢٥ مترا ، بينما يبلغ ارتفاع التماثيل (التمثال الجالس الموجود حاليا) حوالي ١٣ر٥ مترا .

ولقد كان هذا التشابه الكبير بين أعمال كل من امنمحتب الثالث ورمسيس الثاني الإنشائية وخاصة إقامة التماثيل المفرطة في الضخامة ، كان ذلك سببا لظهور آراء تحاول تفسير هذه الظاهرة المشتركة بين الملكين وسنعرض لهذه الآراء عند حديثنا عن فن النحت .

معابد آتون ومدى تعبيرها عن مبادئ الديانة الآتونية :

ونختتم دراستنا للمعابد الالهية في عصر الدولة الحديثة . بالحديث عن نوع من المعابد ساد لفترة قصيرة وهو طراز منفصل عن طراز المعابد المصرية في الدولة الحديثة . ونعني به طراز المعابد التي انشأها اخناتون لإلهه آتون ، وأهمها وأكثرها وضوحا ولا شك المعابد التي شيدها في عاصمته الجديدة « أخيت - آتون » أي افق آتون (تل العمارنة) حيث شيد معبدين أحدهما يعرف في علم الآثار المصرية بمعبد آتون الكبير والآخر بمعبد آتون الصغير .

ويتمثل طراز معابد آتون بوضوح في معبد آتون الكبير فلا نجد في هذا المعبد من العناصر المعمارية التي سادت في معابد الدولة الحديثة سوى الصرح والإساطين . بينما يوجد اختلاف جوهري بينه وبين هذه المعابد . فقد كانت معابد الدولة الحديثة كلها مسقوفة ، وفي مقدمتها معابد آمون ، التي يغلف قاعاتها الداخلية وهيكلها ظلام دامس . ومعابد آمون بذلك تعبر عن الصفة الأساسية التي يعنها اسمها وهو « المستتر » أو « الخفي » . أما معبد

« آتون » فقد كان مكشوفاً لا سقف له . وهو في ذلك أقرب شبهاً بمعابد الشمس التي يمثّلها معبد الشمس في أبي غراب (راجع ص ١٩٠ وشكل ٤٨) . ولا شك ان هذا التشابه بين المعبدین سببه أن كلا منهما يرتبط بعبادة الشمس .

غير أن معبد آتون يختلف في نظامه العام - بالإضافة إلى اختلافه عن معابد الدولة الحديثة - عن معبد الشمس أيضاً ، إذ يتألف من ثلاثة أجزاء رئيسية . فبعد الصرح أي مدخل المعبد يبدأ القسم الأول الذي يسمى « بيت الأفراح » ، يليه القسم الثاني ويسمى « لقاء آتون » يليه القسم الثالث وهو الهيكل أو قدس الأقداس (١٥٤) . وكل هذه الأقسام تقع على محور واحد يمتد عليه الممر الأوسط . ولكن قرب الهيكل يتخذ هذا الممر شكلاً متعرجاً لكي يحول دون رؤية ما بداخل قدس الأقداس ، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن الهيكل كان مكشوفاً للسماء .

ويبدأ القسم الأول (بيت الأفراح) بمدخل على هيئة صرح يؤدي إلى فناء ذي رواقين يمتدان على جانبي الطريق الأوسط ، في كل رواق ثمانية أساطين في صفين . وفي نهاية الفناء صرح آخر يؤدي إلى القسم الثاني من المعبد (أي لقاء آتون) ويبدأ بفناء مكشوف مستطيل الشكل . وعلى جانبي الطريق الأوسط به ، عدد كبير من موائد القربان الحجرية المربعة الشكل . تم تتعاقب بقية أجزاء المعبد بنفس النظام ، أي على هيئة أفنية مكشوفة ، تنتشر موائد القربان على جانبي الطريق الأوسط الذي يتخترقها . ويفصل هذه الأفنية عن بعضها صروح . وفي الأجزاء الأخيرة من المعبد يحف بالطريق الأوسط في أحد الأفنية رواق ذو أساطين . كما يوجد في فناء آخر صفان من الأشجار ، وهكذا حتى يصل إلى هيكل المعبد الذي يتخذ الطريق إليه شكلها متعرجاً كما ذكرنا . وحول الهيكل غرف جانبية مكشوفة أيضاً وتوجد بها موائد قربان من نفس النوع .

ومن آن لآخر وفي أماكن متفرقة من أجزاء المعبد ، توجد بين موائد القرايين العديدة أو إلى جوارها ، مائدة قربان ذات حجم كبير .

وهكذا يتلاءم نظام معبد آتون مع خصائص العقيدة الآتونية ، ومن أهم هذه الخصائص انكشاف الاله آتون أمام البشر وعدم وجود حجاب بينه وبين عباده (شكل ١٨٥) . ومنها أيضا الوحدةانية والتجريد أى عدم التجسد في شكل ما - فالانكشاف واضح في عدم وجود سقف للمعبد حتى في قدس الإقداس نفسه . بل لقد بالغ منشيء المعبد في تأكيد هذا الانكشاف بأن جعل الاعتبار العليا للمداخل بين مختلف أجزاء المعبد ، وعلى طول الطريق الأوسط ، مفروقة من أعلى توكيذا لعدم وجود أى حجاب بين الاله وبين عباده .

أما التجريد والتجسد ، فإن كل جزء من أجزاء المعبد يوحى بهذه الصفات ويؤكددها . فالمعبد يخلو تماما من أى صورة أو تمثال للاله . وقد فاقت عقيدة آتون في ذلك عقيدة الشمس القديمة التي يعبر عنها معبد الشمس في أبي غراب ، حيث توجد المسلة التي تعتبر رمزا متجسدا لاله الشمس .

ويمتاز معبد « آتون » أيضا بظاهرة جديدة تماما على المعابد المصرية وهي كثرة موائد القربان بأعداد كبيرة تبلغ عدة مئات ، وانتشارها في جميع أجزاء المعبد من أوله إلى آخره . وهذا خلاف الموائد الحجرية الكبيرة التي توجد أحداها داخل قدس الاقداس نفسه . ولعل اخناتون قد استوحى وضع هذه المائدة من معبد الشمس حيث توجد في هذا المعبد مائدة قربان كبيرة أمام المسلة رمز الاله . ويبدو أن اخناتون قد جعل من هذه الموائد الغفيرة رمزا للنعم الوفيرة التي يسبغها الاله على عباده .

وهكذا كانت نظام معبد آتون ، الذي يختلف تماما عما سبقه أو لحقه من معابد ، تعبيرا صادقا عن مبادئ الوحدةانية والتجريد والانكشاف التام للاله أمام عباده ، وهي المبادئ التي نادى بها العقيدة الآتونية .

الفصل الثاني

فنون النحت والنقش والتصوير

تهديد

يطلق على هذه الأنواع الثلاثة من الفن التشكيلي في مجال دراسة الفنون، اصطلاح واحد هو « الفن التمثيلي » أو « الفن التصويري (Representational Art) أي فن تمثيل أو تصوير (*) الأشكال ، وذلك لتمييزها عن النوع الرابع من الفن التشكيلي وهو العمارة .

وتتميز فنون النحت والنقش والتصوير في مصر الفرعونية بترابطها وتكاملها، إذ كانت كلها تخدم غرضاً واحداً ، وقد سارت مع بعضها جنباً إلى جنب طوال العصور . ولذلك كان لابد من دراستها سوياً وعدم فصلها عن بعضها، كما يحدث في الفنون المعاصرة في الوقت الحاضر ، عندما تدرس كل من هذه الفنون على حدة .

ويلاحظ أن الانتاج الفني المصري في النحت والنقش قد غلب على إنتاج فن التصوير من ناحية ، كما تميز من ناحية أخرى ، بأنه أغزر أنواع الانتاج الفني التصويري الذي تركه أي شعب من الشعوب القديمة كلها . ويرجع

(*) يراعى عدم الخلط بين كلمة « تصويري » في هذا الاصطلاح ، وبين كلمة « تصوير » في عبارة « فن التصوير » وهو فن رسم الاشكال وتلوينها على الاسطح المستوية . وهو أحد فروع الفن التصويري كما ذكرنا .

السبب في ذلك - كما رأينا - إلى القيم الحضارية والعقائد الدينية التي آمن بها المصريون القدماء وفي مقدماتها عقيدة البعث والخلود . ويرجع أيضا - كما مر بنا - إلى أن أغلب هذا الانتاج ، شكل في مواد صلبة كالأحجار ولا سيما الأحجار الصلدة ، بالنسبة لفن صناعة التماثيل .

وتطلق عبارة « فن النحت » في الاصطلاحات الفنية عادة على فن تشكيل التماثيل ، وإن كانت هذه العبارة أيضا تطلق أحيانا على النحت المسطح ، أي على نحت الأشكال على السطوح المستوية كالجدران . فتسمى الأشكال التي من هذا النوع بالمنحوتات Sculptures . ولكننا سنقتصر في استخدامنا لعبارة « فن النحت » على فن تشكيل التماثيل (Statuary) أو كما يسمى أيضا فن النحت المستدير (Sculpture in the round) .

أما النحت المسطح فيطلق عليه ، وخاصة في مجال علم الآثار ، اصطلاح « النقش » (Relief) ، وهذه الكلمة يندرج تحتها أيضا حفر الأشكال (Carving) على السطوح المستوية كالجدران . وعلى ذلك فإن النقش قد يكون إما بارزا (Raised relief) أو خفيف البروز (Bas relief و Low relief) وفي هذين النوعين تكون الأشكال نفسها بارزة عن سطح الجدار وذلك بحفر سطح الجدار حولها وإزالة الخلفية وتسويتها .

كما قد يكون النقش غائرا (Sunk relief) ، وفيه تحفر الأشكال نفسها في الجدار مع ابقاء الخلفية على حالها ، وبذلك يكون سطح الجدار نفسه أكثر بروزا من الأشكال .

وفي الفن المصري القديم كانت الأشكال البارزة تلون دائما ، كما كانت الأشكال الغائرة تلون في أحيان كثيرة .

ولم يعرف النحت البارز العالى (High relief) الذى تكون فيه الأشكال نصف مجسمة، وهو المعروف فى الفن الأفرىقى ، لم يعرف فى الفن المصرى القديم .
أما التصوير Painting وهو النوع الثالث من الفن التصويرى ، فالمقصود به كما قلنا فن رسم وتلوين الأشكال على السطوح المستوية ، ويفلب استخدام الجدران فى هذا الفن فى مصر الفرعونية ، وإن كانت قد وجدت أمثلة من التصوير على الخشب وعلى كسر الفخار والحجر Ostraca . وكان الفنان يمارس التصوير على الاستراكا أحيانا لهوايته الخاصة .

وكانت الألوان المستخدمة فى التصوير فى مصر الفرعونية هى الألوان المائية إذ من المعروف أن الألوان الزيتية لم تعرف فى مصر الفرعونية . ولتثبيت الألوان المائية على الجدران كان المصريون يستخدمون مادة لاصقة . وبذلك كان نوع التصوير السائد فى مصر الفرعونية هو النوع المعروف فى الوقت الحاضر باسم التمبرا Tempera . وكانت المواد اللاصقة الغالبة التى تستخدم فى تثبيت الألوان هى الفراء فى المقام الأول ، ثم الصمغ وياض البيض (الزلال) والجيلاتين (١٠٠) .

← لقد لاحظنا فى حديثنا عن نشأة وتطور العمارة المصرية ، أنها قد تأثرت فى المقام الأول بالبيئة الطبيعية ، ثم بالعقيدة الدينية وبغيرها من الظواهر الاجتماعية ، ثم بالتطورات السياسية ، وسوف نلاحظ أن الفنون التشكيلية الأخرى الثلاثة وهى النحت والنقش والتصوير ، قد تأثرت فى المقام الأول بالتطورات السياسية والاجتماعية فى البلاد ، مع خضوعها لعوامل البيئة الطبيعية .

وسوف نرى أن هذه العوامل ظهرت في الفن المصري منذ بداية العصر التاريخي، وحددت قواعده وأصوله التي لازمتها طوال ذلك العصر أي على امتداد التاريخ الفرعوني كله ، دون تغيير جوهري تقريبا .

نشأة التقاليد والقواعد الفنية في فن النقش (*)

إن الذي نلاحظه على الأشكال في الرسوم المصرية ، وخاصة الأشكال الأدمية ، أنها احتفظت خلال عصور التاريخ الفرعوني بمظهر واحد تقريبا ، وظلت ترسم بنفس القواعد منذ بداية هذه العصور حتى نهايتها . ولا شك أن هذه الظاهرة هي دائما مدعاة للتساؤل ، عن سبب إتخاذ الأشكال المصرية هذا المظهر ومحافظة على هذه القواعد .

وللإجابة على هذا التساؤل ، علينا الرجوع إلى بداية التاريخ الفرعوني ، لمعرفة الظروف التي أدت إلى نشأة القواعد والتقاليد الفنية المصرية ، ولناخذ أمثلة من عدة عصور أو فترات متعاقبة ابتداء من عصر ما قبل الأسرات حتى بدء العصر التاريخي لكي يمكننا تتبع مراحل تطور هذا الفن . وهذه الأمثلة هي : صلاية صيد الأسود (شكل ٥٧) التي ترجع لعصر ما قبل الأسرات أو أوائل عصر ما قبل الأسرات ، ثم مقبض سكين جبل العركي (شكل ٥٨) التي ترجع إلى عصر ما قبل الأسرات . ثم مقبضة (مضرب قتال) الملك العقرب (شكل ٥٩) التي ترجع لما قبل بدء العصر التاريخي . ثم صلاية الملك نعرمر (شكل ٦٠-٦١) وترجع لبدء العصر التاريخي .

(*) تنطبق هذه القواعد على فن التصوير أيضا ، لأن مصدرهما مشترك بين هذين النوعين من الفن ، وهو أسلوب الرسم .

فاذا قارنا بين نقوش هذه الآثار الأربعة ، نلاحظ أن فن النقش قد سار
في حلقات التطور التالية :

أ - بالنسبة للنظام العام للنقوش : نلاحظ في صلالة الأسود أن الأشكال
رسمت متناثرة بدون نظام ، ثم في نقوش مقبض سكين جبل العركي انتظمت
في صفوف أفقية و يمكن بدون خطوط تقسيم بين الصفوف ، ثم في نقوش
مقمة الملك العقرب ظهرت خطوط أفقية رئيسية تقسم الصفوف ولكنها
ليست خطوط مستمرة . كما ظهرت خطوط رأسية ثانوية أيضاً . وأخيراً في
نقوش لوحة نعرمر ظهرت الخطوط المستمرة التي تقسم المناظر إلى صفوف
أفقية منتظمة .

ب - بالنسبة لأحجام الأشكال الأدبية : يلاحظ في نقوش صلالة الأسود
أن جميع الأشخاص رسموا بحجم واحد تقريباً ، واستمرت هذه الظاهرة على
مقبض سكين جبل العركي مع تمييز البطل الذي يفصل بين الأسدين بحجم أكبر
قليلاً من الأشخاص الممثلين على الوجه الآخر من المقبض . ولكن على مقمة
الملك العقرب ظهر الملك بحجم أكبر من تابعه ، بينما ظهر هذا التابع بحجم يعادل
تقريباً حجم الشخص الواقف وراءه الذي يمسك بحزمة السنابل . وأخيراً
نلاحظ في صلالة نعرمر تدرجاً واضحاً في أحجام الأشخاص (شكل ٦١) .
فالملك (الصف العلوى) رسم بأكثر حجم ، يليه في الحجم الشخص الواقف
أمامه ، وهو في الغالب أكبر شخصية بعد الملك كما يشير لذلك لقبه « ث »
(راجع ص ٥٣) ، يليه في الحجم حامل نعال الملك (الذي يقف وراء
الملك) ، يليه أحجام الأشخاص الذين يحملون الأعلام . وهذا معناه ظهور
نوع من التفاوت أو التدرج في أحجام الأشخاص يتمشى مع المكانة

الإجتماعية (أو الوظيفية) لهؤلاء الأشخاص .

ج - بالنسبة لأوضاع الأشخاص : في نقوش صلاية صيد الأسود

نلاحظ أن الفنان لم يميز في طريقة الرسم بين شخص وآخر ، فقد رسم بعض الأشخاص وقد ظهرت أكتافهم من أمام ، بينما رسم آخرين بأكتافهم من الجانب ، ومن بين هؤلاء الشخص الذي يسير في المقدمة مما يوحي بأنه زعيم الجماعة . ولكن في مقمعة الملك العقرب بدأ الفنان يلتزم قاعدة محددة في أوضاع الأشخاص ، إذ نجد أن الفرعون فقط هو الذي مثل بأكتافه من أمام بينما رسم التابع الذي أمامه بكتفه من الجانب وكذلك التابع الواقف خلفه وأيضا حملة الأعلام . وأخيرا في صلاية نعرمر وضحت هذه الظاهرة وخاصة في نقوش الصف العلوي من هذه الصلاية (شكل ٦١) ، حيث نجد الملك والتابع الذي أمامه وكذلك حامل نعاله ، يمثلون جميعا بطريقة واحدة هي رسم الأكتاف من أمام ، وهم يختلفون في ذلك عن حملة الأعلام الذين مثلوا جميعا بأكتافهم من الجانب . وهذا معناه أنه لم يكن هناك اختلاف في طريقة رسم الأشخاص على آثار العصر السابق للعصر التاريخي ، سواء كانوا رئيسيين أو ثانويين ، ثم بدأ هذا الاختلاف يظهر على الآثار التي ترجع لما قبل بدء العصر التاريخي ، وتتبلور على الآثار التي ترجع لبدء العصر التاريخي ، إذ التزم الفنان بقواعد محددة في رسم الأشخاص الرئيسيين بينما لم يلتزم بهذه القواعد في رسم الأشخاص الثانويين .

د - في الارتباط بين المناظر وبين الكتابة . ابتداء من مقمعة الملك

العقرب نلاحظ ظاهرة جديدة يبدو أنها نشأت مع معرفة الكتابة الهيروغليفية واستخدامها في التسجيل ، وهي وجود علامات هيروغليفية أمام شكل الملك ، إحداها على شكل نجمة والآخرى على شكل عقرب . وهذا معناه أن هناك

ارتباط بين الملك وبين هذه العلامات . وعلى وجه صلاية نعمر (شكل ٦٠)
تكرر نفس الظاهرة ، على نطاق أوسع ، فنجد العلامات الهيروغليفية أمام
أشكال الأشخاص الرئيسيين وهذا معناه أن هذه العلامات تستخدم في إعطاء
« معلومات » أو « جانب إخباري » عن الأشكال المرسومة أمامها . وبدلنا
كتابة إسم الملك فوق صورته (داخل الصرح الممثل في أعلى الصلاية الذي
يحوى لقب الملك الحورى) ، على أن هذه العلامات هي بالمثل أسماء أو القاب
لهؤلاء الأشخاص . وقد توسع الفنان في هذا الجانب الإخباري على ظهر
الصلاية (شكل ٦١) ، فلم يقتصر على نقش العلامات الهيروغليفية أمام
الأشخاص ، بل نقش علامتين بجرار القارب في الصف العلوي من الصلاية ،
ونقش علامة أخرى داخل مربع في الجانب الآخر من الصف نفسه وهذا
بدل على أن الكتابة الهيروغليفية ، منذ أن ثبتت علاماتها واستقرت ، بدأت
تستخدم في شرح مضمون الرسوم ومفهوم الأشكال أى لتوكيد الجانب
الإخباري في العمل الفني .

وإلى جانب هذه الاختلافات بين نقوش هذه الآثار التي جاءت نتيجة
للتطورات السياسية والاجتماعية كما سنذكر بعد والتي ينصب غالبيتها على
« الموضوع » أو « المضمون » (نظرا لأنها تعبر عن أوضاع اجتماعية) ، نلاحظ
أن هناك ثلاث ظواهر مشتركة بين نقوش هذه الآثار كلها تتناول ناحية
« المظهر » أو « الشكل » وهي :-

١ - بالنسبة لاتجاهات الأشخاص : يلاحظ على هذه الآثار أن الأشخاص
قد وجهت انظارهم وجهة امامية ، أى فى إتجاه مستقيم حتى ولو وجدت
وحدة من أى نوع بينهم ، ومما كانت حركة الجسم . وقد تبلورت هذه الظاهرة

على صلاية الملك نعرصر، ومثال ذلك شكل الملك وهو يضرب عدوه (شكل ٦٠) فقد نظر كل منهما إلى الأمام في اتجاه مستقيم كأنما لا يعنى أحدهما أمرا آخر. وكذلك أشكال الأعداء الفارين أسفل هذا المنظر، الذين مثلوا وهم ينظرون إلى الخلف، فان نظراتهم أخذت وجهة مستقيمة أيضا. بل نجد هذه النظرة الأمامية أو المستقيمة أيضا في حركة العدو الذي يهاجمه الثور (شكل ٦١).

٢ - بالنسبة لطريقة الرسم : يتضح من هذه الآثار، أن الأشكال مثلت عليها بطريقة مسطحة لا عمق لها، أى بتمثيل البعدين الأول (الطول) والثانى (العرض) فقط، ولم يمثل فيها البعد الثالث (العمق). وهذه الطريقة تخالف الطريقة المألوفة لنا في الرسم التي تعتمد أساسا على تمثيل العمق في الرسوم، والمعروفة بطريقة المنظور (perspective)، حيث يستخدم الظل والنور وغيرها من وسائل تجسيم الأشكال لإظهارها في الصورة كما تبدو للعين في الطبيعة، أو بتعبير آخر لرسم الصورة المرئية لا الصورة من الخيلة كما هو الحال في الرسوم المصرية.

٣ - بالنسبة لنوع النقش : يلاحظ أن النقش على هذه الآثار الأربعة من نوع النقش خفيف البروز (bas relief) وهو اسبق في ظهوره في الفن المصرى من النقش الغائر الذى لم يظهر إلا ابتداء من عصر الملك خوفو في الأسرة الرابعة.

من هذه المقارنة نستخلص أن قواعد وتقاليد فن النقش المصرى (والتصوير أيضا) التى ظهرت منذ العصور المبكرة هي :-

١ - تقسيم المنظر إلى صفوف تفصل بينها خطوط أفقية رئيسية وأحيانا خطوط رأسية ثانوية.

- ٢ - تفاوت أحجام الأشخاص طبقا لمرآكزهم الاجتماعية أو وظائفهم .
- ٣ - التقيد بقواعد معينة في رسم الأشخاص الرئيسيين وعدم التقيد بها أو بعضها بالنسبة للأشخاص الثانويين .

٤ - الارتباط بين الرسوم وبين الكتابة الهيروغليفية .

٥ - إتجاه نظر الأشخاص في الرسوم وجهة مستقيمة أو أمامية حتى ولو وجدت وحدة من أى نوع بين شخصين أو أكثر ، وهذه القاعدة تعرف في تاريخ الفن بقاعدة «النظرة المستقيمة» أو قاعدة «الأمامية» (Law of Frontality) .

٦ - إغفال البعد الثالث أو عمق الصورة في الرسوم وإظهار الأشكال ذات بعدين فقط (Two - dimensional) أى إغفال قاعدة المنظور .

وقد ثبتت هذه القواعد والتقاليد وأصبحت من خصائص فن النقش (والتصوير) المصرى فى العصور التالية حتى نهاية التاريخ الفرعونى ، مما يدعونا إلى البحث عن أسباب نشأتها وعوامل استمرارها .

عوامل نشأة واستمرار قواعد فن النقش :

أما عن تقسيم المنظر إلى صفوف أفقية تفصل بينها خطوط ، فيبدو أن الباعث على ذلك هو المنظر الطبيعي السائد فى البيئة المصرية الفيضية ، حيث تقسم الأرض بواسطة القنوات والخطوط المستقيمة الفاصلة بين الأحواض والحقول إلى صفوف فى المجتمع الهيدرولوجى الذى يقوم على الرى الصناعى (الذى يتدخل فيه الانسان فيقيم الجسور ويشق القنوات) . وليس معنى هذا أن نظام الرى الصناعى نشأ فى الوقت الذى ظهرت فيه آثار الملك العقرب

والملك نعرمر، فانطبع شكل الأرض على آثار ذلك العصر، إذ لا شك أن المصريين مارسوا هذا النوع من الرى الذى فرضته عوامل البيئة منذ عصر أقدم من ذلك. ولكن معناه أن وعى الفنان المصري بطبيعة بلاده وتأثير إنطباعاتها فى ذهنه قد تبلور بعد أن تكررت هذه الانطباعات وتركزت بتأثير التكرار، فخرجت من حيز التصور إلى حيز التسجيل. فالمعروف أن التعبير الفنى التلقائى وخاصة التعبير الناشئ عن تأثير البيئة، لا يحدث فور حدوث الظاهرة التى تستثير هذا التعبير، بل بعد تكرار الرؤية وتكرار الانطباعات فى اذهان الناس ومن بينهم الفنانون، حتى تتحول هذه الانطباعات بمرور الوقت إلى صور ذهنية فى المخيلة فيسجلها الفنان بطريقة لا شعورية أو شبه شعورية.

ومن ناحية أخرى، يبدو أن منظر المياه الممتدة التى تغمر الأحواض والحقول أثناء الفيضان، قد اوحى للفنان المصري بنوع من التجانس، فهذه البحيرة الهائلة المتصلة التى لا تقطعها إلا سطوح السدود أثناء الفيضان، بينما تعود بعد انحسار النيل لترسم صورة سلسلة لانهاية من الأحواض المتشابهة، هذه البحيرة الممتدة والأحواض المتشابهة قد اعطت للمصرى إنطباعا بالتجانس، إنعكس بوجه خاص على فن الرسم، إذ غالبا ما نجد الرسوم متشابهة متجانسة لا يشذ منها شكل واحد عن الطابع العام للرسم.

وبالنسبة للتفاوت بين أحجام الأشخاص، بعد أن كانت هذه الأحجام متساوية على الآثار الاقدم مثل صلاية الاسود، فإن ذلك قد يشير إلى الانتقال من مجتمع قبلى تسوده المساواة بين أفرادها، إلى مجتمع يسوده نظام إجتماعى متدرج، وكلما تقدم الزمن كلما زاد التدرج وضوحا كما تدل على ذلك المقارنة بين نقوش سكين جبل العركي ومقبرة العقرى وصلاية نعرمر، إذ نجد

على صلاية نعرمر أن هذا النظام المتدرج وصل إلى ذروته في ذلك التدرج الواضح الذى يبدأ من الفرعون ، إلى الموظف الكبير الذى أمامه إلى حامل نعاله إلى حمة الاعلام . ويرجح ان نظام الملكية المؤهلة ، الذى يبدو انه اكتمل قبيل الأسرة الأولى ، قد كان له دور كبير فى تكبير حجم الملك . وقد اقتضى إتباع هذا الأسلوب فى رسم صورة الملك ، إتباعه ايضا فى رسم صور موظفيه وأعرانه ، تمشيا مع نظام التدرج الاجتماعى أو الوظيفى .

أما عن التقيد بقواعد محددة فى رسم الأشخاص الرئيسيين ، فقد جمع الفنان فى هذه القواعد بين أكثر من زاوية واحدة فى تصوير الجسم الإنسانى ، كما يبدو واضحا من لوحة نعرمر ، فقد رسم الرأس والوجه من الجانب ، بينما رسم العين من أمام . ورسم الصدر والكتفين من أمام بينما صور الوسط من ثلاثة أرباعه ، وبذلك مهد لتصوير الجذع الأسفل والرجلين والقدمين من الجانب . وبهذه الطريقة جمع الرسام المصرى بين التصوير الأمامى والتصوير الجانبي فى وقت واحد ، فكأنه « ركب » أجزاء الجسم مع بعضها بطريقة يمكن أن نسميها « الأسلوب التركيبى » Synthetic . ويتضح من هذا الأسلوب أن الرسام أغفل البعد الثالث أو الرسم بالمنظور .

ويرتبط بالقاعدة السابقة أيضا ، اظهار الأشكال كاملة دون تداخل بين بعضها ، إذ نلاحظ على لوحة نعرمر أن الفنان قد جعل لكل شكل استقلاله المكانى الذى لا يتقاطع فيه مع غيره من الأشكال ، فلا يظهر شكل يختفى خلف آخر ، حتى فى الرسوم التى تحتم طبيعتها ظهور نوع من التداخل أو تربط بينها وحدة ما ، مثل منظر فرار الأعداء فى الصف الأسفل من لوحة نعرمر (شكل ٦٠) ومثل مهاجمة الثور للعدو الهارب (شكل ٦١) ، فقد رسم الفنان كل شكل كاملا مستقلا بذاته .

وقد امتدت هذه الطريقة في الرسم إلى العصور التالية ، فكان الفنان يرسم الأشياء كاملة حتي ولو فرض أنها تتداخل مع بعضها أو يخفى بعضها بعضا . ومثال ذلك رسم عيدان البوص المزهرة التي كانت تفرش على المائدة ، فقد ظهرت هذه العيدان قائمة بكاملها (شكل ٦٢) ، كأنما هي مثبتة رأسيا في ثقب في المائدة !! بينما إذا رسمت عيدان البوص بطريقة المنظور المألوفة لنا التي تحتم تمثيل عمق الصورة (البعد الثالث) ، فإن هذه العيدان تظهر راقدة فوق المائدة (شكل ٦٣) . كذلك كان الفنان المصري يرسم أنواع الطعام في أعلى المائدة وهي كاملة لا ينقصها شيء حتي ولو اقتضى الأمر ظهورها معلقة في الهواء ، مثل رسم الأوزة وقطعة اللحم أعلى عيدان البوص (شكل ٦٢) . ويبدو أن الفنان أراد أن يوحي للمشاهد بأن هذه الأنواع من الطعام موضوعة فوق المائدة ، فرسم خطا أفقيا تحت كل منها .

من هنا نرى أن الفنان المصري اغفل تماما البعد الثالث ، سواء في رسم الأشخاص أم في رسم الأشياء ، أي اغفل الرسم بطريقة المنظور وهي الطريقة التي تحتم رسم الأشياء كما تقع عليها العين أي الصورة المرئية ، وتمثيل العمق أو البعد الثالث ، واطهار التداخل بين الأشياء التي يخفى بعضها بعضا ، ورسم الأشياء البعيدة أعلى في مستواها من القريبة ،

ويفسر البعض سبب اتباع الفنان المصري لذلك الأسلوب التركيبي المسطح « في الرسم وعدم اتباعه قواعد المنظور ، بأنه كان يهدف إلى الوضوح الذي يتلاءم مع عقيدته في البعث والخلود ، فلا ينتقص من الاشكال شيء وإنما تظهر كاملة من أخص مظاهرها حتي يمكن للروح أن تتعرف عليها ، أو حتي يمكن للحياة أن تدب فيها بقوة السحر فتتحول إلى حقائق . » بينما يفسره البعض

الآخر بأنه اسلوب الفنان البدائي واسلوب الاطفال ، وان الفنان المصري توقف عنده لعدم توفر المقدرة الفنية لديه .

والحقيقة أن هذه الآراء لا تفسر تماما سبب اتباع الفنان المصري لهذا الاسلوب التركيبي ، فمن الواضح أن هذا الاسلوب لم يكن مقصوراً على الفنان المصري القديم ، بل اتبعه فنانون الشرق القديم وفي مقدمتهم الفنان العراقي منذ عصوره الاولى شأنه شأن الفنان المصري ، كما تدلنا على ذلك الآثار العراقية المبكرة مثل لوحة « أورنانشى » (أورنينيا) ملك « لجش » (١٠٦) . فقد ظهرت الاشكال الآدمية على هذه اللوحة بنفس الطريقة التركيبية المسطحة وب نفس النظرة المستقيمة التي ظهرت في رسوم الاشخاص على الآثار المصرية التي نحن بصدددها (*) . كذلك مثلت الاشياء على الآثار العراقية كأنما هي معلقة في الفضاء نتيجة لحرص الفنان العراقي على اظهارها كاملة كما كان شأن الفنان المصري . ومثال ذلك رسوم الوانى على إناء الوركاء (١٠٧) .

والحقيقة أن هذا الاسلوب المسطح في الرسم أو كما يسمى اسلوب الرسم بالبعدين (Two-dimensional representation) لم يتبع في مصر والعراق

(*) تميزت الرسوم على الآثار العراقية منذ العصور المبكرة أيضا ، بتقسيم المناظر الى صفوف تفصل بينها خطوط أفقية مثل الرسوم المصرية . ولعل السبب في ذلك هو تشابه المظهر الطبيعي للبيئة الزراعية في العراق مع البيئة المصرية . غير أن هناك فارقا واضحا هو أن الخطوط في الرسوم المصرية المبكرة أكثر انتظاما واستقامة من الخطوط في الرسوم العراقية المبكرة . ولعل ذلك يرجع الى ما تميزت به عناصر الطبيعة المصرية من الانتظام والاستقامة ، وما انصف به الفنان المصري من الجساسة والميل الى التنظيم . هذا ، وان ظهور هذه الخاصية في الرسوم العراقية يدحض رأي القائلين بأن الصفوف والخطوط في الرسوم المصرية كانت من تأثير الكتابة الهيروغليفية (مصر والحياة المصرية ص ٤٥٨) .

فقط ، بل لدى جميع الشعوب السابقة على اغريق القرن الخامس قبل الميلاد ، والشعوب التي لم تتصل بهؤلاء الإغريق وتأثر بهم ، بل اتبعته شعوب بحر إيجه ومن بينهم الاغريق أنفسهم قبل القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ يرجع إلى اغريق القرن الخامس قبل الميلاد وحدثهم ابتكار طريقة الرسم بالمنظور (١٥٨) .

ولعل السبب في انتشار طريقة الرسم المسطح أو الرسم بالبعدين لدى المصريين القدماء ولدى غيرهم من الشعوب القديمة ، أنها الطريقة أو الأسلوب الفطري في الرسم ، ودليل ذلك أن الإنسان البدائي اتبعها كما تدلنا رسوم الكهوف . كما أن الاطفال يتبعونها قبل أن تعود أيديهم وأعينهم على الرسم بطريقة المنظور .

وربما يرجع سبب ابتكار الإغريق في القرن الخامس أي في عصر ازدهار الحضارة الإغريقية ، لطريقة الرسم بالمنظور ، إلى منهجهم في التفكير الفلسفي ، الذي يبحث في أصول الأشياء وحقائقها وأعماقها في إطار الشمول الذي يغلفها ، ولعل ذلك المنهج كان الباعث لابتكار فنانيهم رسم الأشياء على حقيقتها في إطار المنظر الشامل الذي تبدو فيه ، أي كما تبدو للعين ، مما يقتضى في المقام الأول تمثيل العمق في الصورة .

ولقد انتشرت طريقة الرسم بالمنظور التي ابتكرها الإغريق بين الشعوب الذين اتصلوا بهم ، وعندما عادت أوروبا للأخذ بتراث الإغريق أبان عصر النهضة الأوربية في مطلع العصور الحديثة ، انتشرت طريقة الرسم بالمنظور بين فناني أوروبا ومنهم انتقلت إلى سائر أنحاء العالم . واصبحت هي الأسلوب المتعارف عليه بيننا في الرسم وتعودت عليه أعيننا ، وبذلك ظهر الأسلوب المصري القديم في الرسم غريبا علينا ولا سيما أنه يشبه الرسوم البدائية في بساطته وعدم تحريفه للأشكال .

أدلة معرفة الفنان المصرى لبعض قواعد المنظور :

غير أن الفنان المصرى يتميز عن فنانى الشرق القديم بأنه عرف في عصور
نضجه الفنى طريقة الرسم طبقا لبعض قواعد المنظور ، فقد مثل البعد الثالث
أو العمق في بعض رسومه . وتدلنا على ذلك أمثلة ولو أنها نادرة ، وأهمها
الأمثلة التي ترجع إلى عصر الدولتين القديمة والوسطى ، أى إلى العصر الذى لم
يكن الفن المصرى قد اختلط بالفنون الأجنبية وتأثر بها كما حدث في عصر
الدولة الحديثة وما تلاه من عصور .

وقد انتقينا من هذه الأمثلة ثلاث حالات تمثل الموضوعات الثلاثة الرئيسية
للسوم ، فالمثال الأول من رسوم الحيوان والثانى من رسوم الأشياء والثالث
من رسوم الآدميين .

فبالنسبة للمثال الأول ظهر تمثيل البعد الثالث في رسم جناحى نحلة
(شكل ٦٥) على آثار الماسكة حتب حرس والده الملك خوفو (١٩٠) فنرى
الجناح البعيد للنحلة وقد مثل فيه هذا العمق عند منبته من جسم النحلة .
وبالنسبة للمثال الثانى مثل العمق في رسم عجالتين أسفل سلم يستخدم في حصار
قلعة (شكل ٦٦) وقد ورد هذا الرسم في مقبرة « كا إم حنت » من عصر
الأسرة الخامسة أو السادسة في سقارة . (١٦٠) أما المثال الثالث فقد مثل فيه
ثلاث صفوف من النساء تمخى بعضهن بعضاً (شكل ٦٧) (١٦١) وبذلك لم
ترسم كل منهن على حدة وقائمة بذاتها كما هو الشأن في رسم الأشكال ، وخاصة
الأشكال الآدمية في الرسوم المصرية ، كذلك ظهرت أشكال النساء البعيدة
أعلى في مستواها من القرية .

من هذه الأمثلة يتضح أن الفنان المصرى كان لديه علم بتمثيل العمق في رسومه

وهو الركن الأساسى فى الرسم بطريقة المنظور. كما كان لديه علم برسم الأشياء التى يخفى بعضها بعضها. وهناك أمثلة أخرى أيضا تدل على أن المصرى كان يعرف رسم الأشكال طبقا لما تبدو له فى الطبيعة أى طبقا للصورة المرئية، وليس من الخيلة. ومثال ذلك رسم الوجه والجسم من أمام (شكل ٦٤) (١٦٢). أى أنه لم يتبع الأسلوب التركيبى الذى ساد فى رسومه (فما عدا رسم القدمين من الجانب فى الشكل المذكور). والحقيقة أن طريقة رسم الوجه من أمام ليست جديدة على الفنان المصرى، إذ عرفها منذ بداية العصر التاريخى، فقد مثل الإلهة حتحور بوجه امرأة منظور من أمام على لوحة نعرمر (شكل ٦٠)، (٩١). ومن ناحية أخرى فإن رسمه للأشخاص الثانويين باكتافهم من الجانب على لوحة نعرمر أيضا يؤكده معرفته لرسم الصورة المرئية منذ بداية تاريخه.

هذه الأمثلة كلها تدل على أن الفنان المصرى لم يكن يجهل بعض قواعد المنظور وطريقة رسم الصورة المرئية، ولكن قلة هذه الأمثلة بالمقارنة بما وصلنا من الآثار المصرية، تدل على أنه خضع لقوانين صارمة كانت تغل يده عن التحدى فى التصوير بطريقة تخالف الطريقة المتعارف عليها.

وقد تكون هذه القوانين الصارمة قد فرضت على الفنان نتيجة لسيطرة الكهنوت، نظرا لأن الصور المصرية التى وصلتنا كلها تقريبا صور دينية تخدم أغراض العبادة أو الأغراض الجنائزية. ويتصل بهذه النقطة الأخيرة، الارتباط الشديد بين هذه الطريقة فى الرسم وبين عقيدة البعث والخلود، عندما سيطرت هذه العقيدة على التفكير المصرى فى العصر التاريخى، ووجد المصريون أن هذه الطريقة فى رسم الجسم الإنسانى تحقق الوضوح الكامل لكل جزء من أجزاء

الجسم على حدة بما يضمن تعرف الروح عليها أو عودتها إلى الحياة كاملة غير منقوصة ، عندما تدب الحياة فيها بقوة السحر .

ومن ناحية أخرى قد يكون بقاء هذه القوانين واستمرارها طوال العصر التاريخي ، نتيجة حرص المصريين الشديد على التقاليد وتمسكهم بالقديم ، بدافع وفائهم لماضيهم وتراث أجدادهم . وقد تكون هذه العوامل مجتمعة هي أسباب استمرار هذه القواعد الفنية وعدم تغيرها بها بلغ تقدم المصريين الفني ومعرفتهم للرسم بالبعد الثالث .

وهناك مثال واضح على شدة تمسك المصريين بتقاليد الفن التي ترجع إلى عصر أجدادهم الأوائل ، هو استمرار تمثيل « الفرعون » في الرسوم المصرية بالنقبة القصيرة التي كان يلبسها الفراعنة الأوائل مثل نعرمر (شكل ٦٠) . حتى في عصر الدولة الحديثة عندما عرفت الملابس الفخمة الطويلة الكاسية ، إذ ظل الفراعنة في كثير من صورهم يصورون بهذه النقبة ، ولا سيما في المناظر التي تمثلهم وهم يضربون عدوهم على غرار ما مثل به نعرمر أيضا . وربما دفع المصريين إلى المحافظة على تمثيلهم بهذه النقبة أيضا اعتبارهم هذا الزي بمثابة الزي المقدس الذي يتحتم ارتدائه في الأماكن الدينية (وربما يشبه في ذلك رداء الاحرام عندنا أثناء الحج) لما اسبغ عليه القدم وارتباطه بالاجداد من قدسية . وعلى كل حال فانه يمكن القول أن محصلة هذه النواحي مجتمعة كانت السبب في بقاء التقاليد والقواعد المصرية القديمة التي ترجع إلى عصر الاجداد كما هي دون تغير تقريبا طوال العصر الفرعوني .

وإن الطابع « التركيبي » الذي تتميز به فن النقش المصري ، يحدد لنا أغراض هذا الفن وأهدافه ، فهو فن لا يستهدف الجمال (مثل الفن الإغريقي مثلا)

بقدر ما يستهدف أغراضاً وظيفية ، وقد تحدت أهم هذه الأغراض بوضوح ،
وهي خدمة عقيدة البعث والخلود مما يقتضى طبقاً لهذه العقيدة أن ترسم أجزاء
الجسم كاملة بدون أى تداخل بينها حتى تتعرف عليها الروح . وفى سبيل ذلك
أى لإرشاد الروح ، استخدم المصريون أيضاً الكتابة الهيروغليفية فى كتابة
اسم المتوفى والقباه ورسم أشكال القرابين التى يتبنى المتوفى تقديمها له (شكل
٦٢) ثم فى كتابة صيغة القرбан على الابواب الوهمية (شكل ١٥) . غير أن
الكتابة الهيروغليفية ، كانت قد استخدمت أيضاً منذ أول عصور التاريخ المصرى
لأغراض دنيوية ، هى خدمة أهداف الملوك فى تخليد أعمالهم ، ومن بين
ما تقتضيه هذه الأهداف ، كتابة اسم الملك ولقبه وكذلك القاب أو أسماء
اتباعه بل واعدائه كما رأينا على صلاية نعرمر . وهذه الدوافع مجتمعة ، أى
الدافع الدينى الذى يتمثل فى عقيدة البعث والخلود ، والدافع الدنيوى الذى
يتمثل فى رغبة الملوك فى تخليد أعمالهم ، جعل من الكتابة الهيروغليفية عنصراً
هاماً فى الرسوم المصرية ، وأكد أحد الأغراض الوظيفية للفن المصرى وهو
الغرض الإخبارى . وبذلك ظهر العنصر الإخبارى (Informative element)
كأحد الخصائص الهامة للفن المصرى . والعنصر الإخبارى بهذا المفهوم
يختلف عن العنصر القصصى (Narrative element) الذى كان الفن المصرى
ينحلو منه ، إذ من المعروف أن العنصر القصصى يتمثل فى رسم منظر من
أسطورة أو رواية ، تعرض للمشاهد مضمون هذه الأسطورة أو الرواية ،
أو تصور حادثة من أحداثها ، كما هو الشأن فى رسم مناظر من الأساطير
وقصص الأبطال على الآثار الأثرية .

وبعد أن تناولنا نشأة تقاليد وقواعد فن النقش وتبعنا أصولها وجذورها ،
يمكننا من كل ما ذكرنا أن نستخلص ملامح الطابع الفنى فى فن النقش كما يلي :

ملاح الطابع الفني المصري في فن النقش

أولا : رسم الأشكال من أخص مظاهره وإغفال قواعد المنظور :
وقد شرحنا هذه النقطة فيما سبق .

ثانيا : عدم التقيد بالعلاقات المكانية والزمانية : فكما أن الفنان المصري

لم يتقيد بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم (فاتبع أسلوبا تركيبيا كما ذكرنا) ، فإنه لم يتقيد كذلك بالعلاقة بين أجزاء المنظر الواحد . وقد ذكرنا مثالا لذلك هو رسم عيذان البوص منظورة من أعلى فوق المائدة المنظورة من الجانب (شكل ٦٢) . ومنها أيضا رسم بركة المياه وسط الحديقة في شكلها المستطيل الكامل وحولها أشجار كما لو كانت راقدة على الأرض أي رسم البركة منظورة من أعلى ورسم الأشجار المحيطة بها منظورة من الجانب . وغرض الفنان من ذلك هو ألا ينحى أحد الأشكال شكلا آخر فتضيع معالم الشكل ، ولا يتحقق الهدف الدينى وهو تمتع المتوفي بهذه الأشكال كاملة ، كما كان يتمتع بها في الحياة الدنيا وعدم إنقاص شيء منها .

ثالثا : قلة تمثيل الحركة : ظهرت قلة الحركة في رسوم الأشخاص

الرئيسيين بوجه خاص نتيجة التزام الفنان بالقواعد الفنية في رسم هؤلاء الأشخاص كما ذكرنا ، ونتيجة الحرص على اظهارهم في مظهر الهيبة والوقار ، حتى تلائم هذه الرسوم ما كان لأصحابها من شأن ووقار في الدنيا ، وما ينبغى أن يسود المعابد والمقابر من قدسية واحترام . غير أن بعض رسوم الإنسان والحيوان تشهد بأن المصريين وفقوا إلى حد كبير في تمثيل الحركة حتى

العنيفة منها . وخاصة عندما كانت الخانات المستخدمة في تنفيذ تكويناتهم (*) تساعدهم على ذلك . فقد ظهرت الحركة أكثر عنفا في تكوينات التصوير عنها في تكوينات النقوش ، نظرا لما توفره الفرشاة للفنان في التصوير من حرية أكثر مما يوفره له الأزميل في النقش . ولعل مناظر المصارعة (شكل ٩٣) ومناظر صيد الحيوان الممثلة على جدران مقابر أمراء بني حسن في عصر الدولة الوسطى خير شاهد على ذلك .

رابعا : الجمع بين المثالية والواقعية : تجمع الرسوم المصرية (والتماثيل أيضا كما سنرى) بين المثالية والواقعية فتجلى المثالية في إظهار أصحاب هذه الرسوم (والتماثيل) في أحسن أعمارهم ، بملاح جميلة وأجسام رشيقة تنبض بالصحة والشباب ، وتخلو من العيوب الجسدية ، ومن عوارض المرض والضعف والشيخوخة ، وبذلك مثل الفنان المصري الأجسام في شكل مثالي . والغرض من ذلك ألا يبعث الشخص بشيخوخته أو تشويهاته وأمراضه التي كان يقاسى منها في الحياة الدنيا .

(*) تطلق كلمة « تكوينات » ومفردتها تكوين Composition ، في مجال الفنون بوجه عام على الرسوم المنفذة على السطح المستو والتي تتألف من عدة عناصر ، مثل مجموعات الأشخاص والأشياء وغير ذلك من الأشكال سواء كانت هذه الرسوم منفذة بالنقش أم بالتصوير .

أما الواقعية (*) فتتجلى في العناية الفائقة التي كان الفنان يعطيها للوجه (وخاصة وجوه التماثيل) لكي يطابق صورة صاحبه ، حتى يمكن للروح أن تتعرف عليه . كما تتجلى الواقعية في تصوير مختلف مظاهر الحياة بكثير من التفصيل في قصور وضياع أصحاب المقابر . وتتجلى أيضا فيما توخاه الفنان المصري من محاكاة الطبيعة في رسوم الأشجار والحدائق تماثيل الأتباع والخدم والطيور والحيوانات وهي تعيش في بيئتها . وأخيرا تتجلى الواقعية في رسومهم يمارسون أعمالهم اليومية .

نشأة فن التصوير :

ان قواعد فن التصوير (فن رسم الأشكال على الجدران وتلوينها بالألوان المائية) هي نفس قواعد فن النقش لأن مصدرهما واحد وهو - كما قلنا - أسلوب الرسم على السطح المستوي .

وقد ظهر التصوير في مصر منذ عصر مبكر أي منذ عصر ما قبل الأسرات ، وذلك في مقبرة الكاب (أو بالتحديد مقبرة الكوم الأحمر وهو اسم البلدة المواجهة لبلدة الكاب على الشاطئ الغربي للنيل) التي صورت عليها رسوم تحمل طابع الرسوم العراقية ، مثل رسم السفينة ذات المقدمة المرتفعة (شكل

(*) ليس المقصود من « الواقعية » هذا مفهومها في الفنون المعاصرة الذي يعني عدم إخفاء العيوب الجسدية للأشخاص ، وإبراز التعبيرات السارة والمؤلمة على وجوههم ، واستخدام ذلك للتعبير عن فكرة معينة يريد الفنان نقلها إلى الغير - ولكن المقصود بالواقعية هنا هو محاكاة الطبيعة وخاصة في مطابقة وجوه التماثيل للامح أصحابها ثم في تمثيل حياة الناس وشئونهم اليومية . وقد ظهرت الواقعية في أحد عصور الفن المصري بما يشبه مفهومها في الفنون المعاصرة ، وذلك في عصر العمارنة كما سنذكر بعد .

(٩٢) ورسم البطل الذى يفصل بين حيوانين ، وغير ذلك لما سبق أن ذكرناه (راجع ص ٢٣) . وقد صورت المناظر على هذه المقبرة بألوان يبدو بينها اللون الأبيض والأخضر والأحمر والأسمر .

وقد حملت تكوينات التصوير على جدران هذه المقبرة ، نفس الخصائص التى ميزت فن النقش فى العصور السابقة للأسرات كما ذكرنا ، مثل تناثر الأشكال دون نظام وعدم ترتيبها فى صفوف ، وعدم وجود الخطوط الأفقية ، ومثل رسم الأشخاص بأحجام متقاربة .

وقد ظهر فى رسوم هذه المقبرة أيضا تكوين تمثّل شخصا (ربما أحد الزعماء) وهو يضرب أسيرا مقلوبا على رأسه ، وقد تساوى حجمه تقريبا مع حجم الأسير ، وهو التكوين الذى ظهر بوضوح بعد ذلك على صلاية الملك نعرمر ، وزاد عليه كبر حجم الملك كثيرا بالنسبة لحجم الأسير أو العدو . وان كان هناك رسم آخر غير واضح على جدران هذه المقبرة يبدو أنه يمثل شخصا يضرب ثلاثة من الأسرى وقد جثوا أمامه ، وقد ظهر حجم الشخص الضارب أكبر قليلا من أحجام الأسرى الثلاثة (شكل ٩٢) .

ورغم ظهور فن التصوير منذ عصر مبكر ، فانه لم يستمر بعد ذلك فى العصر التاريخى مثلما استمر فى النقش ، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى تعرضه لسرعة الفناء بالنسبة للنقش ، مما يتعارض مع ما كان يندشه المصريون فى آثارهم ورسومهم من الخلود وعدم الفناء .

ويبدو أن المصريين حاولوا تلافي ما تعرض له التكوينات المنفذة بالتصوير من الفناء ، فابتكروا نوعا من التصوير (لا يمكن أن نسميه تصويرا بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة) مكون من عجائن ملونة مضغوطة فى فجوات فى الجدار ،

وقد وجد هذا النوع في مقبرة « إيثت » في ميدوم التي ترجع إلى عصر الملك سنفر (بداية الأسرة الرابعة) ونقلت تكويناته إلى المتحف المصرى .

غير أن هذا النوع من « التصوير » لم يقدر له الاستمرار أيضا فقد سقطت العجائن الملونة من الفجوات .

وفي نفس مقبرة « إيثت » هذا يوجد النوع الآخر من التصوير المعروف في مصر الفرعونية ، أى التصوير على طبقة من الجبس بالألوان المائية ، وذلك في التكوين المشهور باسم « أوز ميدوم » وقد شاع ذلك النوع من التصوير فيما بعد .

✧ نشأة تقاليد وقواعد فن النحت (تشكيل التماثيل)

انعكست خصائص الطابع الفنى فى فن الرسم والنقش والتصوير كما ذكرنا ، انعكست على فن نحت أو تشكيل التماثيل ، مع بعض اختلافات اقتضتها طبيعة العمل فى التمثال . وقد أشرنا لبعض هذه الخصائص أثناء الحديث عن فن النقش . ومثال ذلك اظهار تماثيل الاشخاص فى هيئة الشباب وخالية من العيوب ، وتحرر تماثيل الأتباع والخدم من القيود . والسبب فى ذلك أن الغرض من التماثيل فى مصر لم يكن تمثيل الجسم الإنسانى كما كان الشأن عند الإغريق ، ولكن كان لها غرضا دينيا هو ارشاد الروح إلى مكان الجثة فى المقبرة . ولما كانت الروح فى عقيدة المصرى تستطيع اختراق الجدران ، فقد كانت التماثيل توضع فى أماكن مغلقة مثل السرداب الواقع وراء الباب الوهمى أو فى غرفة الدفن نفسها (فى مقابر الاشخاص) . ومن أقدم البراديب الملكية التى تمثل هذه الفكرة بوضوح ، السرداب الواقع شمال الهرم المدرج

بسقارة الذى يحوى تمثال زوسر (١٦٣) ، وكان جزءا من معبد الجناسى .
وقد وجه التمثال نحو الشمال لاعتقاد المصريين - كما قلنا فيما سبق - أن أرواح
الموتى تتحد بالنجوم الشمالية .

ولم يلبث المصريون أن رغبوا فى أن ينعم الميت بصحبة زوجته ، فأقاموا
تمثالها إلى جانب تمثاله (١٦٤) . ولم يلبثوا كذلك أن أضافوا إليها تماثيل الابناء
وخاصة الاطفال منهم ، ثم تماثيل للخدم تمثلهم يؤيدون أعمالا مختلفة أهمها
تهيئة الطعام والشراب . وقد اكثر المصريون من التماثيل فى مقابرهم لكى
تمثلهم فى أوضاع مختلفة ، واقفين أو جالسين على مقعد ، أو جالسين على الارض
وبين أيديهم قراطيس البردى . كما اكثروا من التماثيل التى تمثلهم فى هيئات
وملابس مختلفة ، وغرض المصريين من ذلك أن يمثلوا المتوفى فى مختلف
الأوضاع التى كان يظهر بها فى الحياة (١٦٥) ، ويساعدوا الروح على التعرف
على صاحبها . ولم يقصد المصريون أن تكون هذه التماثيل بديلا عن أجسام
أصحابها إذا دب إليها الفناء كما ذهب كثير من الباحثين ، فلو أن المصريين
كانوا يعتقدون أن التمثال يمكن أن يكون بديلا عن الجسد ، لما بذلوا المجهودات
الكبيرة فى تحنيط الجسد للمحافظة عليه ثم فى بناء المقابر الضخمة المليئة
بالممرات الطويلة والآبار المحكمة لحماية الجسد .

ولقد كان لهذه الوظيفة الدينية والجنازية للتماثيل من ناحية ، وضرورة
مراعاتها الوقار والهيبة من ناحية أخرى ، أثر كبير فى أوضاع هذه التماثيل وفى
القواعد التى حددت هذه الأوضاع { وقد ظهرت هذه القواعد منذ العصر الثينى
وتبلورت بوضوح فى تمثال الملك «خع سخم» أحد ملوك الأسرة الثانية (شكل
٦٨) . وهو أقدم تمثال ملكى تظهر فيه القواعد التى حددت أوضاع التماثيل

المصرية . وهذه القواعد تشبه القواعد التي حددت طريقة رسم الجسم الإنساني في فن النقش أى قاعدة الامامية أو المواجهة Law of Frontality وقاعدة الاتجاهات المستقيمة أو النظرة المستقيمة . وتعتمد قاعدة الامامية على التماثل التام بين النصفين الطولين للتمثال .

ومن الطريف أن أول من أشار من الكتاب إلى الأسلوب المصرى في نحت التماثيل وإلى التماثل التام بين النصفين الطولين في التماثيل المصرية القديمة، هو المؤرخ الرومانى ديودور الصقلى (القرن الأول قبل الميلاد) وذلك أثناء وصفه للطريقة التى اتبعها المثالان الاغريقيان Telecles و Theodorus (اللذان عاشا حوالى منتصف القرن السادس قبل الميلاد) كما فى نحت تمثال الاله « أبوللو » لسكان جزيرة « ساموس » . فيذكر ديودور (ويبدو أنه نقل روايته هذه عن مؤرخ يونانى هو « هيكاته الابدرى » الذى عاش فى القرن الثالث ق. م)، أن هذين المثالين الاغريقين قد أمضيا وقتا مع المصريين قبل أن يقوموا بنحت التمثال ، وأن كلا من الأخوين نحت أحدهما النصفين الطولين للتمثال على حدة مستقلا عن الآخر — فنحت الأول أحد النصفين فى جزيرة ساموس ونحت الثانى النصف الآخر فى « إفسوس » . وعندما تجمع النصفان انطبقتا على بعضهما تماما . ويقول ديودور أن هذه الطريقة تشبه تماما الطريقة المصرية فى نحت التماثيل (١٦٦) .

وقد أوضحت رواية ديودور هذه لأحد علماء تاريخ الفن وهو « نجوليوس لانج » الهولندى (Julius Lange) بالتوصل (عام ١٨٩٢) إلى ما يسمى « بقانون أو قاعدة الامامية » أو « قاعدة المواجهة » Law of Frontality . وفى رأى لانج فان هذه القاعدة تنطبق على فنون المصريين القدماء وغيرهم من

الشعوب القديمة (والبدائية أيضا) وتتلخص هذه القاعدة فيما يلي : -

« إن تماثيل الأشخاص الكبيرة والصغيرة (وكذلك تماثيل الحيوانات) التي من إنتاج الشعوب التي لم تتأثر باغريق القرن الخامس قبل الميلاد ، هذه التماثيل تنقسم طويلا إلى قسمين متماثلين ، فاذا تصورنا مستوى مركزيا رأسيا يمتد في الجسم الانساني من الأمام إلى الخلف ، عبر الجمجمة والأنف والعمود الفقري وعظمة الصدر والسرة ، وأنه يتجه إلى أسفل حتى الأعضاء التناسلية منصفنا الجسم الانساني إلى نصفين متماثلين ، فإن هذا المستوى المركزي لا يتغير فلا ينحني أو يلتوى مهما تغير وضع الجسم . فسواء انحني الشكل إلى الأمام أو إلى الخلف ، فإنه لا ينحني أو يستدير نحو الجانب على الإطلاق عند الرقبة أو عند العجزين . وكذلك فإنه لا يلتوى أبداً مهما كان وضع الجسم ، ماشيا أو واقفا ، منتصباً أو منحنيا إلى الأمام أو إلى الخلف ، جالسا على مقعد أو على الأرض ، راكعا أو مستلقيا على ظهره أو على بطنه . ورغم أن الأرجل لا تظهر دائما في شكل تماثيل ، عندما يمثل الشخص وهو يخطو بقدمه أو وهو راكع على إحدى ركبتيه ، رافعا الركبة الأخرى عن الأرض ، فإنها مع ذلك تتلائم مع اتجاه الجذع والرأس . وكذلك إذا ظهر تنوع في أوضاع الذراعين فإنها رغم ذلك يتقيدان بالوضع المحدود للتمثال » (١٦٧) .

وبرى لانج أيضا أن قاعدته (او قانونه) تنطبق على مجموعات التماثيل مثل إنطباقها على التماثيل المفردة . ذلك ان كل شكل يعتبر وحدة قائمة بذاتها حتى ولو كان ضمن مجموعة تضم عدة اشكال ، فان كل شكل منها يحتفظ بقاعدة الأمامية على حدة . وترتبط المستويات المركزية للاشكال في المجموعة مع بعضها بأبسط العلاقات الهندسية ، أي انها إما ان تكون متوازية أو متعامدة على بعضها .

وقد عارض « شيفر » (Schaafcr) قاعدة لانج باعتبار أن الأساس الذي أقام شيفر قاعدته عليه وهى ظاهرة التماثل Sgmmerg بين النصفين الطولين للتمثال ، ليست مطردة . فهناك حالات تستدير فيها رأس التمثال نحو الجانب . (١٦٨) ، ولو أن هذه الحالات نادرة ، إلا أنها على أى حال تكسر قاعدة لانج .

ولذلك فإن شيفر فضل تسميتها « بقاعدة الإتجاهات المستقيمة » (Rule OF Straight directiods) أو قاعدة الماور الثابتة rule OF Frxed axes) ، على أساس أن أجزاء التمثال تتخذ إتجاهات مستقيمة تتوازي أو تتعامد على بعضها حتى ولو استدار أى جزء فيه مثل الرقبة .

وقد فضل بعض علماء الآثار المصرية اطلاق اسم « قاعدة النظرة المستقيمة » (١٧٠) على وضع التماثيل المصرية القديمة ، لأن رأس التمثال يعطى الكتفين بشكل عمودى ، ويتجه على خط مستقيم يكون زاوية قائمة بالنسبة إلى الخط الأفقى الممتد بين الكتفين ، ويظهر التمثال وهو ينظر إلى الأمام فى خط مستقيم أيضا أى كأنما يحدق بنظرة مستقيمة فى الأفق البعيد .

وعلى أية حال ، فإن هذه الإصطلاحات المختلفة للقواعد التى حددت أوضاع التماثيل المصرية ، تفسر لنا كثيرا من أوضاع بعض التماثيل المصرية التى قد تبدو غريبة علينا ، مثل تمثيل الزوجة بجانب زوجها وكل منهما يحدق فى الأفق البعيد فى إتجاه مستقيم ، كأنما لا يعنى أحدهما أمر الآخر . وكان الفنان المصرى يعوض هذه « العزلة » بأن يجعل الزوجة تطوق زوجها بذراعاها (شكل ٧٠) أو يجعله كل منهما يمد ذراعه حول خصر الآخر (شكل ٨٤) .

ولم يكن الفنان المصري يتقيد في مجموعات التماثيل بالتناسب بين أحجام الأشخاص ، فقد كانت حريصا على أن يكون تمثال الرجل في المجموعة الواحدة أكبر حجما من تماثيل الزوجة والأبناء بما يتفق مع مكانته في الأسرة . وقد دأب غالبا في تماثيل الرجال الواقفة على تقديم الساق اليسرى خطوة إلى الأمام ، معبرا بذلك عن نشاط الرجل وحياته العملية (شكل ٧١) أما في تماثيل النساء الواقفة فنقلهن عادة بقدمين مضمومتين جنبا إلى جنب دلالة على استقرار حياتهن ورعيتها (شكل ٧٠) (١٧١) . أما الأبناء فظلت لهم أوضاع تقليدية يظهرن بها في مجموعات التماثيل مع أبويهم (شكل ٨٤) (١٧٢) فالولد يمثل واقفا مع أبويه دائما والبنت تمثل مع أبويها واقفة أو جاثية رمزا منها إلى آداب احترام الوالدين .

وكانت تماثيل الأطفال - وكذلك صورهم على الجدران - تمثلهم عراة تماما بضع معظمهم سبابة يده في فمه وتسدل خصلة شعر على صدغه (١٧٣) . وقد أثارت هيئة تماثيل وصور الأطفال هذه حيرة علماء الآثار ، لأن كثيرا ممن مثلوا على هذه الصور كانوا ذوى ملامح قريبة من ملامح البالغين ، ووقفهم قريبة من وقفة الغلمان مكتملى النمو . كما أن المصادر المصرية تحدث كثيرا عن ملابس الأطفال ، وهذا معناه أن الأطفال أو هؤلاء الذين صوروا على هيئة أطفال عراة ، لم يكونوا يسرون عراة في الحياة الدنيا . ويمكن تفسير هذا التناقض بأن المصريين ورثوا هذا الوضع عن العصور المبكرة البعيدة ، واعتبروه في عصورهم المتقدمة الناضجة تقليدا فيينا واجب الاتباع بدافع تقديسهم للقديم ومحافظتهم على التقاليد ، شأن تمثيل الرجال عراة إلا من بقية قصيرة رغم تقدم المصريين في مضمار الحضارة ومعرفتهم الملابس الكاسية شبه

الكاملة . وشبيه بذلك تمثيل النساء في تماثيلهن بثوب محبوبك يحسم مفاتن المرأة ويرز تقاسيم جسدها (شكل ٧٠) أو تصوير النساء على الجدران بثوب فضفاض لا يحجب تفاصيل جسد المرأة . وبالطبع ليس من المعقول أن الحرائر المصريات كن كذلك في حياتهن الفعلية ، يظهرن عاريات أو كالعاريات ويكشفن عن مواضع الفتنة في أجسادهن ، ويضحجن بتقاليد الحشمة المعروفة في مجتمعهن . ولكن المعقول أن هذه الأنواع من الثياب نصف العارية ، كانت هي النمط السائد في عصور نشأة الحضارة المصرية ، ثم اكتسبت صفة القداسة في عصور نضجها ، لقدمها ولإرتباطها بالدين ، وأصبحت تمثل في الصور والتماثيل التي كان يفترض أنها - فضلا عن وجودها في أماكن مقدسة - لا تظهر للأعين لأن مكانها في المقابر ، بل وفي الأجزاء المخفية المظلمة من المقابر كالسراديب وغرف الدفن .

وقد حاول الفنانون المصريون أن يعوضوا ما يظهر على التماثيل من جمود نتيجة الأوضاع الثابتة والزوايا القائمة التي تحدد هيئة التمثال ، وذلك بإظهار الحيوية في وجه التمثال بطرق صناعية ، ومن ذلك تطعيم عيونها بمواد تجعلها كالعيون الطبيعية كاللبور الصخري وحجر الابسديان الأسود . ومن ذلك أيضا تلوين أجسام الرجال باللون البرونزي الفاتح رمزا لعملهم خارج المنزل وتعرضهم لأشعة الشمس ، وتلوين أجسام النساء باللون الأصفر ، رمزا لحياتهن في المنزل بعيدا عن ضوء الشمس . كما كانوا يلونون شعور التماثيل وجوانبها ويمثلون قلائدها واساورها . ولعل ابداع مثال لاسلوب تجميل التمثال واضفاء الحيوية عليه ، هو التمثال المشهور للأمير رع حتب وزوجته نفرت ، ويرجع لعصر الملك سنفر وأول ملوك الأسرة الرابعة ،

مظاهر تعبير الفن التصويرى عن التطورات السياسية والاجتماعية فى البلاد

أولا : فى عصر الدولة القديمة

بعد أن درسنا نشأة القواعد والتقاليد الفنية فى مصر القديمة ورأينا كيف حافظ الطابع الدينى للفن على بقاء هذه القواعد طوال العصور التاريخية دون تغيير تقريبا، ننتقل الآن لدراسة أثر التطورات والأحوال السياسية والاجتماعية فى تطور الفن المصرى وإلى أى حد عبرت الفنون عن هذه الأحوال والتطورات.

لقد عبرت تماثيل ملوك الدولة القديمة بوجه خاص كتماثيل زوسر وخفرع (شكل ٦٩) ، عبرت هذه التماثيل عما امتازت به حياة الفراعنة فى الدولة القديمة من السلطان والهيمنة والأمل فى الخلود . فقد كان الملك إلهًا وهو وريث حورس آخر الالهة التى حكمت مصر يسعى الجميع لرضاته لى ينعموا بالحياة الأخرى السعيدة . فامتلاء الفراعنة ثقة واعتدادا بالنفس . وتتجلى هذه المشاعر بوضوح فى تمثال خفرع الذى يمثله جالسا على عرشه وقد شمع بأنفه فى كبرياء وثقة ، بينما نشر الصقر ، (رمز حورس المؤله) جناحيه حول رقبته ليحمي الملك ويدعم ثقته فى نفسه بل ثقته بحاضرة ومستقبله .

وتدلنا المقارنة بين تماثيل خفرع وتماثيل منكاورع (منقرع) على ظهور بواخر تغير سياسى هام سوف يكبر ويزداد فى عصر الأسرة الخامسة ، ويصل إلى ذروته فى عصر الأسرة السادسة . فبينما يبدو خفرع معتليا عرشه فى جلال ملقيا نظرة مهيبة هى بالالهة أولى منها بالبشر ، فإن تماثيل منكاورع التى يظهر فيها واقفا إلى جانب الملكة تكشف عن بشر قد ترك مقعد الحكم بجانبنا وبدأ

إنسانا تطوقه زوجته بذراعيها (شكل ٧٠) . وقد استعجالت تلك النظرة
الالهية الصارمة المتطلعة إلى الأبدية التي تظهر في تمثال خفرع ، إلى نظرة
وادة ، وكأن منكاورع زعيم من الزعماء يتطلع في دعة إلى من يخلفه من
الأجيال . وكانت تلك بداية النزعة التي انتهت بالهبوط بالملك من مرتبة
الالهية المطلقة إلى مرتبة الزعيم الإنساني الذي يحس برعيته . ويبدو أن تمثال
الملك منكاورع الذي يمثله مع الملكة كان الأول من نوعه فأصبح بذلك
النموذج الذي احتذته الهائل الأسرية خلال الأسرات التالية .

ومن الطريف أن الروايات المتواترة عن الملكين خفرع ومنكاورع تؤكد
صدق الفن في التعبير عن الاحوال السياسية والاجتماعية . فقد روى هيرودوت
نقلا عن الكهنة المصريين (كما يقول) ، أن الملك منكاورع كان يختلف في
صفاته عن سلفية خوفو وخفرع ، فقد كان منكاورع ملكا طيبا أماد للمعابد
كيانها بعد أن أغلقها خوفو وخفرع بقسوتها وجبروتها (١٧٣) .

وكما بدأ الفراعنة منذ عصر الأسرة الخامسة ينزلون من عليانهم ويتسبطون
مع رعاياهم ، نتيجة تضائل سلطتهم كما عبرت عن ذلك أحداث ذلك العصر
(مثل قصة الفرعون نفر - إر - كارع مع كبار رجاله ، راجع ص ٧٠) ،
فقد أخذ ذلك التحول ينطبع في الفن . وقد لاحظنا عند الكلام عن العمارة أن
الهرم والمباني الجنائزية للملك الأسرة الخامسة ، قد أخذت تفقد صفات الضخامة
والإسراف في العظمة التي اتسم بها طراز مباني الأسرة الرابعة في الجيزة .
وبدلا من أن يؤكد النظام المعماري للمعبد جبروت الملكية وصرامتها كما رأينا
في معابد خفرع (راجع ص ٢٤٧ ، ٢٥١) . أخذت عمارة معابد ملوك
الأسرة الخامسة تركز على النزعة الطبيعية ، بمحاكاة تيجان أساطين هذه المعابد
للأشكال النباتية في الطبيعة من بردي ولونس ونخيل (راجع ص ٢٦٧-٢٦٨)

وتبعاً لذلك أخذت السمة الإنسانية التي من مظاهرها حب الطبيعة ، تزداد قوة ووضوحاً في اتجاهات هؤلاء الملوك . فعلى العكس من ملوك الأسرة الرابعة الذين خلت معابدهم من الرسوم والنقوش تقريباً، امتلأت معابد ملوك الأسرة الخامسة بالصور الحية التي يمثل أغلبها ما تموج به الطبيعة المصرية من حياة وخصوبة ما بين زراعة وحصاد وإنتاج حيواني .

أما تماثيل الأفراد في ذلك العصر ، فقد سادتها نظرة متفائلة مطمئنة (شكل ٧١) ، كأنما تعبر عما تقدمه الطبيعة المصرية لسكان مصر من استقرار وأطمئنان وثقة في المستقبل (راجع ١١٦ وما بعدها) . وكأنما تعبر أيضاً عما وصل إليه الأفراد في ذلك العصر من الغنى الواسع والجاه العريض ، تمثل في ضخامة مقابرهم وكثرة تماثيلهم، وكأنما تعبر ثالثاً عن الابتهاج بالانتصارات الحضارية التي حققها المصريون في عصر الدولة القديمة - عصر فتوة مصر الفرعونية - نتيجة لسيطرتهم على طبيعة بلادهم (بالنسبة لغيرهم من شعوب الشرق القديم) ، تلك الانتصارات التي تجلت بوجه خاص في مجال الفنون . وكأنما تعبر رابعاً عن شعورهم باقتراب الفرعون منهم أكثر مما كان أيام أجدادهم .

ويبدو أن هذا التحول في علاقة الملكية بالرعية قد اتخذ مظهره أقرب إلى الديمقراطية ، فقد كان من نتائج السباح للصناع والفنانين المهرة الذين عملوا في المقابر الملكية الضخمة ، بالعمل في مقابر الأفراد في سقارة . فإدى ذلك إلى انتقال الميزات التي كانت قاصرة على مقابر الملوك ومعابدهم ، إلى مقابر الأفراد .

مظاهر تحرر الفنان المصرى من القيود في عصر الدولة القديمة :

ومنذ النصف الثانى من الأسرة الخامسة وطوال الأسرة السادسة كان للتطور الذى حدث فى عمارة المقبرة أثره على فن النحت والنقش ، إذ ازدادت غرف المصطبة فتطلب ذلك ازدياد المناظر المرسومة عليها ازديادا كبيرا ، فكثرت المناظر وتنوعت وغلبت رسوم الحياة اليومية على الرسوم الجنائزية . وكان ذلك سببا فى ظهور روح جديدة فى فن النقش هى روح الحركة والحياة المرححة التى تطلبتها مناظر الحياة اليومية من صيد وزراعة وقنص وهو (١٧٤) . وحلت هذه الروح إلى حد ما محل روح الوقر والهدوء التى تطلبتها مناظر الطقوس الدينية التى سادت ذلك العصر . فبعد أن كانت الماشية فى المناظر السابقة على ذلك العصر تظهر فى استسلام وخضوع وهى تساق إلى التضحية ، انقلب المنظر إلى حركة عنيفة . فنرى منظرا فى أحد مقابر الأسرة السادسة للجزارين يمسكون بقر فى ثور هائج ليطرحوه أرضا كي يذبحوه (١٧٥) . كما ظهرت مناظر للراقصات وهن يؤدين حركات يتموج بالحركة (١٧٦) . ولقد حررت هذه النقوش المليئة بالحركة والنشاط الفن المصرى من الجمود إلى حد ما .

والحقيقة أن الفنان المصرى كان طوال عصر الدولة القديمة يحاول انتهاز الفرصة كلما سنحت له لكي يتحرر من القواعد الفنية المفروضة عليه التى كانت تغل يده ، بل كان أحيانا يحاول إبراز شخصيته فى نطاق طبيعة الفن المصرى كفن غفل من توقيع الفنان Anonymous . ومثال ذلك تحرره المحدود خلال عصر الأسرة الرابعة فى نحت تماثيل الخدم وهم يؤدون أعمالهم . فقد مثلهم الفنان فى أوضاع مختلفة تسودها الحركة (شكل ٧٢) . ومثال ذلك أيضا إبتكاره للوحدات الجديدة فى رسوم الحيوان ، فبدلا من رسم البقرة التى ترضع

وليدها واقفة بطريقة جامدة كما درج تمثيلها في الفن المصرى بوجه عام ، نجد ان احد الفنانين الموهوبين قد رسمها وقد استدارت بوجهها نحو العجل الصغير ترمقه في حنان وهي ترفع إحدى رجليها لكي تتمكن من الرضاعة في سهولة (شكل ٧٣) . (١٧٧) وهنا نجد ايضا مثالا آخر من الأمثلة التي تدل على معرفة الفنان المصرى للرسم بالمنظور ، حيث تقصر الخطوط *Foreshortening* في رسم الأشكال لتقريب الصورة للعين ، أى رسم الصورة المرئية لا الصورة من الخيلة .

وكان الفنانون الآخرون عندما يعجبون بهذه الوجوه الجديدة ، سرعان ما يقلدونها في رسومهم ، ولكن لم يكن تقليدهم لها تقليدا حرفيا ، بل كان كل منهم يغير في تفاصيلها أو يضيف إليها ، وهذا دليل على ان الفنان المصرى كان يحاول إظهار شخصيته كلما سنحت له الفرصة لذلك .

ولم تقتصر محاولات الفنان المصرى للتحرر والإبتكار على إدخال الحركة في رسوم وتمائيل الخدم وعلى التنوع في وحدات الرسوم ، بل لقد حاول الفنانون الموهوبون حتى الفنانون الملكيون الذين يخضعون لأشد القيود صرامة بحكم عملهم - حاول هؤلاء الفنانون إبراز شخصيتهم بإبتداع اسلوب خاص ، وربما مدرسة خاصة بهم ، في حدود القواعد الموضوعية ، فقد تبين من دراسة وجوه التماثيل في عصر خفرع ومنكاورع من الأسرة الرابعة ، وجود اسلوبين في نحت الوجوه ، وقد تنبه لذلك العالم الأمريكى جورج ريزنر *Reisner* . وتوصل إلى وجود مثالين اعاشا في عهد خفرع ومنكاورع لكل منهما أسلوب يختلف عن الآخر ، فاطلق على أحدهما المثال « A » وعلى الثانى المثال « B » وقد نحت كلاهما تماثيل لكل من خفرع ومنكاورع ، ولناخذ مثالا من تماثيل خفرع فقد نحت المثال « A » تماثيل خفرع المشهور (شكل ٦٩) ونحت المثال « B »

ثمثالا آخر لخفرع لم يبق منه سوى رأسه فقط ، وهى محفوظة الآن بمتحف
ليزج بالمانيا . (١٧٨) فيينا يظهر فى عمل المثال « A » جمود التعبير والمثالية
بالإضافة إلى الطريقة الخاصة التى يمثّل بها الحواجب بعدم إبرازها ، نجد ان
أعمال المثال « B » تتصف بالنعومة وبظهور التعبير على الوجه ، ودقة مطابقة
الوجه للطبيعة أى بنوع من الواقعية . وذلك بالإضافة إلى تمثيل الحواجب بخط
بارز (١٧٩) . ويبدو ان المثال « A » كان يمثّل أسلوبا تقليديا متوارثا ، بينما
أخذ المثال « B » يتحرر من هذا الأسلوب ، فغلبت على أعمال المسحة الانسانية
وانطبعت هذه المسحة فى تماثيله التى نحتها للملك خفرع ، رغم جبروت الملكية
فى عصر هذا الملك التى تتطلب الصرامة وجمود التعبير . وهكذا انطبعت
شخصية وأسلوب الفنان المضرى فى إنتاجه الفنى ولو بقدر محدود ، حتى فى
أشد العصور صرامة وتسلطا على الفن .

ومنذ أواخر عصر الدولة القديمة وخلال عصر الاضمحلال الاول ،
حدث تطور هام فى الفنون التشكيلية نتيجة لتدهور الأحوال السياسية فى
البلاد واندلاع الثورة الاجتماعية وسوء الأحوال الاقتصادية تبعاً لذلك ، فقد
فقدت الأعمال الفنية فى تلك المدة طابعها الملكى ، واخذت تتسم بسماة شعبية
واضحة لها مزايا الفن الشعبى ونقائمه . ومثال ذلك ان النقوش الجدارية
الباهظة التكاليف اخذت تقل شيئا فشيئا لتحل محلها نماذج من تماثيل صغيرة
ودى من الخشب (فى الغالب) تقوم مقام النقرش فى الاستجابة لمطالب الميت
وهكذا نحتت نماذج مجسمة صغيرة للخدم وهم يقومون بواجباتهم ، وهى بدائية
الصنع على الرغم من حيويتها . وكانت تصنع بأعداد كبيرة وتكون منها مجاميع
تصور منظرا من مناظر الحياة اليومية . ومن أشهر هذه المجموعات مجموعة

الجنود الأربعين التي وجدت في أسيوط (شكل ٧٤) . وإن وجود النماذج العسكرية في مقابر هذا العصر تدل على مساهمة من قلائل وحروب أهلية .

ثانيا : في عصر الدولة الوسطى

كان للأحداث السياسية التي تعرضت لها البلاد في أعقاب الدولة القديمة أثر كبير في تطور الفنون خلال عصر الاضمحلال الأول وعصر الدولة الوسطى . وقد رأينا كيف كانت لسوء الأحوال الاقتصادية ثم نمو القوى الشعبية خلال عصر الاضمحلال الأول دور هام في نمو نوع من الفن التشكيلي هو فن صناعة النماذج الخشبية الصغيرة . وكان هذا الفن معروفا في عصر الدولة القديمة . غير أنه توسع في عصر الاضمحلال الأول فشمّل كافة مظاهر الحياة بين زراعة وصناعة وحياة منزلية ، كما شمل بوجه خاص المظاهر الحربية ليتمشى مع طابع ذلك العصر الذي سادته الحروب الأهلية .

كما ازدادت صناعة هذه النماذج خشونة وذلك يرجع إلى تدهور الأحوال الاقتصادية من ناحية ، وإلى شعبية الفن من ناحية أخرى . ورغم ذلك فقد وصلتنا نماذج متقنة وخاصة تلك التي ترجع إلى بداية عصر الدولة الوسطى مثل نماذج مقبرة « مكترع » المشهورة . (١٨٠)

وقد كان من نتيجة اهتزاز مركز الملكية بتأثير الثورة الاجتماعية خلال عصر الاضمحلال الأول ، وانتقال الامتيازات الجنازية التي كانت قاصرة على الملوك إلى كبار رجالهم وخاصة أمراء الإقطاع ، وما ترتب على ذلك من ظهور القوى الشعبية وازدياد نفوذ ديانة أوزير الأكثر قربا من الشعب ، وغلبة الاعتقاد في حياة أخرى في جنة أوزير على الاعتقاد في استمرار حياة مادية في المقبرة —

كان لكل ذلك أثره في زيادة تضائل أهمية تمثال المتوفى الذي كان يوضع في سرداب المقبرة ، فصغر حجم هذا التمثال ، وبدلاً من وضعه في السرداب أصبح يوضع في غرفة الدفن نفسها ، إما داخل التابوت أو الى جواره . والحقيقة أن هذه العادة بدأت منذ أواخر عصر الدولة القديمة ، ولكنها ازدادت وشاعت خلال عصر الاضمحلال الأول وعصر الدولة الوسطى . ومن أمثلة هذه التماثيل ، التمثال الخشبي الصغير لحامل الختم الملكي « نختي » (شكل ٧٥) الذي وجد في مقبرته بأسسوط ، ويرجع إلى أواخر عصر الاضمحلال الأول .

وقد كان من نتائج انتشار التماثيل والنماذج الخشبية التي تمثل مظاهر الحياة اليومية ، بالإضافة إلى ما تميزت به التماثيل الخشبية من أشكال نحيلة مستطيلة (شكل ٧٥) (نظراً لصنعها من أغصان وفروع الأشجار) ، كان من نتائج ذلك أن انعكست هذه الاستطالة على رسوم الأشكال المنقوشة على الجدران ، ومثال ذلك الأشكال المحفورة حفراً غائراً على تابوتى الملكتين « عاشيت » و « كاويت » (زوجتى الملك منتوحتب الثانى) فقد ظهرت أشكال هاتين الملكتين وغيرها من الأشكال الآدمية طويلة نحيلة بشكل غير مألوف (١٨٢) .

ومع تناقص الاهتمام بالتمثال الجنائزى الذى كان يقام فى السرداب ، زاد الاهتمام بالجثة نفسها ، ولا سيما أن الديانة الأوزيرية ساعدت على ذلك . فقد تشبه المتوفى بأوزير فاعتقد المصريون لذلك أنه سيعود إلى الحياة فى العالم الآخر مثل أوزير تماماً . فبدلاً من التابوت الذى على شكل صندوق ، وهو الشكل الذى ساد فى عصر الدولة القديمة والذى يمثل منزل المتوفى ، اتخذ التابوت شكلاً آدمياً تمهيداً للشكل الأوزيرى الذى سيظهر فيما بعد . وقد سبق أن ذكرنا أن التأثير الأوزيرى امتد أيضاً إلى الملوك أنفسهم ، وذلك فى التماثيل

المتعمدة بالأعمدة التي ظهر الملك فيها على هيئة الإله أوزير في شكله المنحط كتماثيل الملك سنوسرت الأول في اللشت والكرنك .

ويبدو أن العمارة الأوزيرية ، أى زخرفة الأعمدة بتماثيل للملك على هيئة أوزير هى من تأثير مدينة أييدوس مركز عبادة الإله أوزير . فقد عثر فى أييدوس على تمثال أوزيرى من الجرانيت الأحمر للفرعون سنوسرت الأول نفسه (١٨٢) على غرار تماثيله الأخرى فى اللشت والكرنك . وقد حظت هذه المدينة بأهمية كبيرة منذ العهد الأهناسى نتيجة لإنتشار ديانة أوزير ، وقد أشرنا فيما سبق إلى الصراع بين ملك اهناسيا وملك طيبة على امتلاكها (ص ٧٤) . وقد أصبحت أييدوس كعبة للحجاج يأتون إليها من مختلف أقاليم مصر ، وكانت غاية كل مصرى أن يحج إليها فى حياته أو بعد وفاته (بحشته) . وقد كثرت فى رسوم مقابر الأفراد وحكام الأقاليم بعد ذلك العصر مناظر نقل جثة المتوفى فى سفينة إلى أييدوس تخليداً لذكرى هذا الحج .

وللتبرك بالإله أوزير وبمقر عبادته فى مدينة أييدوس ، وتخليداً لذكرى حجهم إليها كان المصريون يضعون تماثيلاً لهم فى معبده بهذه المدينة . وغالبا ما كانت هذه التماثيل على شكل مكعب يمثل الشخص جالسا على هيئة القابع (شكل ٧٦) . ولذا عرف هذا النوع من التماثيل بالتماثيل المكعب أو التمثال القابع أو التمثال الكتلة . والسبب فى اتخاذ التماثيل هذا الشكل قد يكون الرغبة فى تفادى تعرضها للكسر أثناء عملية نقلها إلى مدينة أييدوس البعيدة فى بعض الآراء ، أو قد يكون بتأثير شعبية الفن الجنازى فى ذلك العصر نظراً لنمو الطبقة الوسطى وسعي جمهرة الناس إلى الحصول على الإمتيازات الدينية وبالأولى كثرة الطلب على هذه التماثيل ، مما دعا إلى اختصار عمليات صنعها ،

بجعل التمثال على هيئة كتلة مكعبة فلا يحتاج إلى وقت طويل وجهد كبير في تشكيله. ويعتبر وضع تماثيل الأفراد في معبد أوزير من مظاهر ديمقراطية الدين في عصر الدولة الوسطى ، وذلك أن وضع التماثيل في معابد الآلهة كان وقفا على الملوك في عصر الدولة القديمة. وقد انتقل هذا التقليد ضمن ما انتقل من امتيازات ملكية إلى الأفراد بعد اهتزاز الملكية في عصر الثورة الاجتماعية .

وعند حديثنا عن العمارة ، رأينا أن من المظاهر المميزة للتماثيل الملكية في عصر الدولة الوسطى ، أن بعضها ظهر بحجم أكبر من الحجم الطبيعي وخاصة في التماثيل الأوزيرية ، ولكنها لا تزيد على ثلاثة أضعافه إذ أن ارتفاع تمثال سنوسرت الأول في الكرنك - وهو أكبر هذه التماثيل - يكاد يقرب من خمسة أمتار ، وبذلك لا يصل إلى التماثيل المفرطة في الضخامة التي سادت في عصر الدولة الحديثة . ولكنها على أية حال أقدم تماثيل ضخمة تصل إلينا شبه كاملة من مصر الفرعونية . حقيقة أن تماثيل الفرعون « أوسركاف » أول ملوك الأسرة الخامسة والمصنوع من الجرانيت الأحمر أقدم من تماثيل سنوسرت هذه ، ولكن لم يصلنا من هذا التمثال إلا رأسه التي نجعلنا نرجح أن ارتفاع التمثال كان يبلغ حوالي أربعة أمتار ونصف المتر إذا كان الملك جالسا . وقد وصلنا من الأسرة الثانية عشرة أيضا تماثلان ضخمان للفرعون سنوسرت الثالث ، عثر عليهما في الكرنك أيضا . ولكن لا يزيد ارتفاع التمثال على ثلاثة أمتار إلا قليلا أي أنها أقل حجما من تماثيل سنوسرت الأول .

وإن ظاهرة تعدد التماثيل الضخمة التي ترجع للأسرة الثانية عشرة تشير تساؤلنا ، وربما كانت التطورات السياسية والاجتماعية هي الدافع على هذه الضخامة ، فقد ورث ملوك هذه الأسرة ملكا زعزعت الأحداث التي وقعت إبان عصر

الاصمحلل الأول والتي أدت إلى تدهور مركز الملكية الفرعونية في نظر الرعية ، وهدده أمراء الاقطاع الأقوياء في الأقاليم الذين رغم عودة السلطة للملكية في عصر الأسرة الثانية عشرة لم يخضعوا تماما للملوك كما كان شأن أسلافهم في النصف الأول من الدولة القديمة أيام سطوة الملكية. ويبدو أن ملوك الأسرة الثانية عشرة أرادوا أن يعرضوا عن هذا الضعف بالإلتجاء إلى الأساليب المظهرية لإرهاب أمراء الإقطاع ، وذلك بتضخيم شخصياتهم عن طريق تكبير أحجامهم ، فأكثروا من التماثيل الضخمة في معابدهم بالعاصمة وفي معابد الأقاليم أى في الكرنك وأيدوس تحقيقا لهذا الغرض .

والحقيقة أن تاريخ هؤلاء الملوك يدل على أنهم مروا بتجارب من الصراع الداخلي ، بل وصل صراعهم إلى داخل قصورهم نفسها ، ويدلنا على ذلك ماورد في التعاليم التي وجهها مؤسس الأسرة امنمحات الأول لابنه سنوسرت الأول (١٨٣) ، فقد أشار الفرعون في هذه التعاليم إلى مؤامرة دبرت داخل قصره لإغتياله وكان من بين مدبري المؤامرة من أحسن إليهم الفرعون ، ولذلك يوصى امنمحات ابنه ألا يطمئن إلى أحد وأن يتشكك فيمن حوله .

ويبدو أن الصعوبات التي واجهها ملوك هذه الأسرة ، كانت سببا في تلك السياسة التي انفردوا بها من دون الأسرات الملكية المصرية كلها تقريبا ، وهي إشراك أبنائهم في الحكم لتدريبهم على أساليب الشاقة التي كانت تكتنفها الأخطار.

أما في الخارج فقد واجه ملوك هذه الأسرة خطرا كبيرا من ناحية النوبة ، يبدو أنه نتيجة لهجرات القبائل الزنجية أو المتزنجية نحو الشمال ، ولذلك قام هؤلاء الملوك بحملات ضد النوبة وأقاموا تحصينات ضخمة فيها . وقد بلغت

هذه الحملات والتحصينات فزوتها في عهد سنوسرت الثالث الذي أقام تمثالاً ضخماً له عند الحدود المصرية في قلب النوبة ، وقد ظلت حروب هذا الملك في النوبة وجهوده في صد الأخطار القادمة منها عن مصر ، ظلت ماثلة في أذهان الأجيال التي جاءت بعده حتى اعتبره فراعنة الدولة الحديثة إلهاً للنوبة وعبدوه في معابدها بهذه الصفة .

وبالمثل كان لهؤلاء الملوك نشاط دفاعي على حدود مصر الشرقية ، زبما لإرهاب بدو الصحراء الشرقية واثقاء عدوانهم على البلاد ، وتدلنا على ذلك آثارهم الموجودة التي تركوها في بلدة « تانيس » بالقرب من حدود مصر الشرقية ، ومن بينها تماثيل ضخمة للفرعون سنوسرت الأول بقي من أحدها نصفه العلوي (١٨٤) . وتدل مقاساته على أن التمثال الأصلي كان يبلغ حوالي ثلاثة أمتار في ارتفاعه . ومن بين تماثيل هذه الأسرة في تانيس أيضاً ، تماثيل على شكل أبي الهول لأحد ملوكها الأواخر ، هو في الغالب أمنتحات الثالث . وتتميز هذه التماثيل بناحية فريدة ، هي تمثيل معرفة الأسد حول وجه الملك وعلى صدره (شكل ٨١) ، وهي لاشك تضخيم لمظهر الإرهاب المقصود من التمثال ، فمن المعروف أن وجوه تماثيل أبي الهول التي تمثل فراعنة مصر تخلو من تمثيل معرفة الأسد (ومثال ذلك تمثال أبي الهول الكبير في الجيزة) . ولعل وجود معرفة الأسد في هذه التماثيل التي أقيمت على حدود مصر الشرقية تؤكد أيضاً الغرض الذي استهدفه ملوك الأسرة الثانية عشرة من إقامة التماثيل الضخمة ، وهو إرهاب أعدائهم .

من كل هذا نرى أن حكم ملوك الأسرة الثانية عشرة للبلاد كان أشبه بنوع من الكفاح ضد الصعوبات والأخطار كانت تحقق بالملكية نفسها في

الداخل ، سواء من ناحية أمراء الإقطاع الأقوياء ، أم من ناحية أعوان الملك نفسه ، كما كانت تهدد البلاد الأخطار من الخارج ، سواء من بلاد النوبة أم من شرق الدلتا . وعلى هذا فقد كان التمثال الضخم الذى أقامه هؤلاء الفراعنة سواء فى داخل البلاد أو على حدودها وسيلة من الوسائل المظهرية (وربما النفسية أيضا) فربما استهدف هؤلاء الفراعنة من إقامته الإيحاء بقوة الملكية وشدة بأسها .

وقد انعكست هذه الأوضاع السياسية على وجوه تماثيل ملوك هذه الأسرة فظهرت عليها تعبيرات الخشونة والصرامة والقسوة .

والحقيقة أن بؤادر هذه التعبيرات ظهرت حتى قبل عصر هذه الأسرة ، أى على وجوه تماثيل ملوك الأسرة الحادية عشرة التى سبقتها ، وذلك فى تماثيل الفرعون ملتوح تبت-نب حبت رع (شكل ٧٧) مما يدل على أن الأخطار الداخلية المتمثلة فى قوة أمراء الأقاليم ، كانت الدافع الأول لظهور تعبيرات الخشونة والصرامة فى تماثيل الملوك ، فقد واجهت هذا الملك وغيره من ملوك الأسرة الحادية عشرة ، خطر مناوأة هؤلاء الأمراء (بالإضافة إلى خطر الصراع مع دولة إهناسيا) فكافح فى سبيل القضاء على القوى التى تناوئه . ولهذا نجد هذه التعبيرات العنيفة واضحة فى وجهه ، ولعل مما أكد هذه التعبيرات أن الملك نفسه يرجع فى أصله إلى طيبة حيث نشأت مدرسة فنية فى الجنوب يتميز إنتاجها بهذا النوع من التعبير الخشن . وقد استمرت هذه المدرسة على ما يبدو حتى عصر الأسرة الثانية عشرة التى يرجع ملوكها فى أصلهم إلى طيبة أيضا ، ولذلك يمكننا القول أن أسلوب مدرسة الجنوب تلاءم مع اتجاهات ملوك الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة ، فى إظهارهم بهيئة تنفق مع ما يرتسم على وجوههم من تعبيرات ، نتيجة لكفاحهم

المواصل ضد مناوئهم في الداخل أولا في عهد ملوك الأسرة الحادية عشرة ،
ثم ضد مناوئهم في الداخل وضد الأخطار الحدودية في الخارج في عهد ملوك
الأسرة الثانية عشرة .

فيوضح لنا تمثال الفرعون سنوسرت الأول (شكل ٧٨) هذا النوع من
التعبيرات ، إذ ترسم على وجه التمثال رغم صغره حجمه ، تعبير القوة والصرامة
والقسوة ، كأنما يمثل الملك وهو يتطلع عابسا إلى أمرائه العتاه . ويبدو أن هذا
التعبير أصبح سمة واضحة في تماثيل ملوك هذه الأسرة ، وخاصة تماثيلهم التي
تنتمي لمدرسة الجنوب . ولعل ذلك كان سببا في انعكاس هذا النوع من التعبير
على غيرهم حتى على وجوه الملكات ، فظهر وجه الملكة نفرت زوجة سنوسرت
الثاني متضخما قويا تسوده مسحة من الخشونة والغلظة كأنما هو وجه رجل
(شكل ٧٩) .

غير أننا منذ عصر سنوسرت الثالث نجد تغيرا في ذلك التعبير ، إذ يتحول
إلى تعبير من الملل والسأم والإلنطواء ، ولعله نتيجة لما مارسه هذا الفرعون
من جهود مضنية في سبيل القضاء على نفوذ أمراء الاقطاع وفي سبيل تأمين
حدود مصر في النوبة . وقد أصبح هذا التعبير سمة التماثيل في عصر هذا الملك ،
وعصر الملك امنمحات الثالث الذي خلفه ، إذ يظهر على وجه أحد تماثيل
امنمحات الثالث هذا التعبير بوضوح (شكل ٨٠) .

وهكذا كان الفن الملكي في عصر الدولة الوسطى من الوجهة الفنية ، فنا
إنسانيا واقعيا تتجلى فيه ظاهرة الاستبطان Introspection . أى العمق في
التعبير عن المشاعر الباطنة ، فقد سادته أولا مسحة من القوة والصرامة والقسوة
ثم من الملل والسأم والإلنطواء ، وهو في ذلك يختلف عن فن الدولة القديمة

الذى كان فنا مثاليا تسوده روح التفاؤل والثقة .

أما بالنسبة للأفراد ، فقد كان فن الدولة الوسطى أشبه بالفن التجارى الذى يغلب فيه الكم على الكيف .

انتشار فن التصوير على جدران المقابر في عصر الاضمحلال الأول وعصر الدولة الوسطى :

ذكرنا فيما سبق أن فن التصوير ظهر منذ أقدم العصور وذلك في تكوينات مقبرة الكاب (الكوم الأحمر ، راجع ص ٣٧٧) وأنه لم يستمر بعد ذلك إلا في حالات نادرة أشهرها التكوين المعروف باسم « أوز ميدوم » الذى يرجع لبداية الأسرة الرابعة (١٨٥) .

والواقع أنه طوال عصر الدولة القديمة لم يظهر التصوير إلا قليلا، إذ غلب عليه النقش وخاصة النقش البارز . وكان أغلب ظهور التصوير في ذلك العصر على جدران غرف الدفن نفسها في مقابر الجيزة وسقارة ، وخاصة في عصر الأسرة السادسة ، حيث استخدم في تصوير أشكال القرابين والأثاث الجنائزى ، وأحيانا في مناظر الحياة اليومية كما في مقبرة « كا إم عنخ » في الجيزة (١٨٦) .

غير أنه ابتداء من عصر الاضمحلال الأول انتشر التصوير على جدران مزارات المقابر وخاصة مقابر الأقاليم (١٨٧) وبذلك حل محل النقش . والسبب في ذلك هو نفس سبب انتشار النماذج الخشبية في ذلك العصر بدلا من نقوش الجدران، أى إلى تدهور الأحوال الاقتصادية في عصر الاضمحلال الأول نظرا لان التصوير أرخص في تكاليفه دون شك من النقش .

ورغم توفر الثروة لدى أمراء الإقطاع في الأقاليم في عصر الدولة الوسطى،

فقد استمر اتباع التصوير في مزاراتهم بدلا من النقش . وربما يرجع ذلك إلى استمرار التقاليد التي شاعت في عصر الاضمحلال الاول ، ولا سيما أن التصوير انتشر أيضا على جدران التوابيت (١٨٨) وساعد على انتشاره انتقال الافراد في عصر الدولة الوسطى لإحدى الامتيازات الجنائزية الهامة التي كانت وقفا على الملوك في الدولة القديمة ، وهي « نصوص الاهرام » التي أخذت تدون على توابيت الافراد في عصر الدولة الوسطى (نصوص التوابيت راجع ص ١٤٩) . وكل هذه العوامل جعلت من التصوير الاسلوب الشائع في تنفيذ الرسوم على جدران مقابر أمراء الاقاليم في عصر الدولة الوسطى .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك سببا آخر ولو أنه لا ينطبق على كل المناطق التي توجد فيها هذه المقابر ، وهو رداءة صخر الجبل الذي نحت فيه وعدم صلاحيته للنقش . فكان سطح الجدار يهدد للتصوير بتغطيته بطبقة من الطين والجبس ترسم عليها تكوينات التصوير .

ومما يكتن من أمراء ، فإن اتباع التصوير بدلا من النقش في رسوم مزارات مقابر أمراء الاقاليم في عصر الدولة الوسطى قد كان له ميزاته ، لان الفرشاة توفّر للفنان مرونة وحرية أكثر مما يوفرها الازميل . ولذلك نجد أن التصوير يزخر بالرسوم التي تسودها الحركة والتحرر ، وأروع أمثلة لها توجد في مقابر أمراء بني حسن بالمينا وخاصة مقابر أميني وختم حتب الثاني ، مثل مناظر صيد الحيوان والرقص والعباب البنات والاولاد .

غير أنه إلى جانب هذه الموضوعات المعتادة ، استجدت موضوعات أخرى لم تكن مألوفة في مناظر مقابر الدولة القديمة ، وهي تتلاءم مع متطلبات العصر ، مثل مناظر المضاربة (شكل ٩٣) . ومناظر الحجج إلى مراكز عبادة أوزير في

أييدوس وأبي صير (راجع ص ١٥٠) . وربما كان سبب اهتمام أمراء الاقطاع برياضة المصارعة ، هو توفير اللياقة البدنية لجنودهم في عصر سادة الصراع الخفي بين الفرعون وأمراء الاقطاع من ناحية ، والصراع السافر بين أمراء الاقطاع وبعضهم من ناحية أخرى . وقد ساعد الفنان على إبراز الحركات المعقدة المتداخلة للمصارعين ، ما يوفره له فن التصوير من مرونة وإنطلاق .

أما مناظر الحج إلى مراكز عبادة أوزير في أييدوس فهي لاشك نتيجة انتشار الديانة الأوزيرية في ذلك العصر . وتبدو في هذه المناظر سفينتان إحداهما منشورة الشراع (ضد تيار النيل) ومتجهة نحو الجنوب إلى أييدوس المقر الجنوبي لعبادة أوزير وعليها (أو على زقلة مروطة في السفينة) مومياء صاحب المقبرة داخل تابوته ، والسفينة الأخرى منكسة الشراع (يدفعها تيار النيل) ومتجهة نحو الشمال إلى أبي صير (Busiris) المقر الشمالي لعبادة أوزير ، وفوق كل منظر نص هيروغليفي يوضح وجهة السفينة .

ثالثا : في عصر الدولة الحديثة

سادت روح الكفاح في بداية هذا العصر ، لانتشال البلاد من النكسة التي أصابتها في عصر سيطرة الهكسوس ولتأمين حدودها ، ثم لبناء إمبراطورية واسعة . وشغل هذا الكفاح الفترة من عصر الملك أحسن الأول مؤسس الأسرة الثامنة عشرة إلى عصر الملك تحتمس الثالث حتى استقرت أمور الإمبراطورية . وقد نظر المصريون في هذا العصر إلى فراعنتهم نظرتهم إلى أبطال فاتحين ، وانعكس ذلك على تماثيل الفراعنة أنفسهم ، ففي تمثال تحتمس الثالث (شكل ٨٧) أكبر الفراعنة الفاتحين ، يبدو الفرعون في جسيم رياضي يتفجر رجولة وفتوة

وعلى وجهه طابع من رقة الملاح ونبيل المشاعر تتخللها نظرة هادئة ، يبدو الفرعون فيها كأنه يتطلع في حنان إلى شعب مطيع يتحرق شوقاً لتقديم ولائه إلى مليكه البطل صاحب الانتصارات العظيمة، وورثت القراءة الذين خلصوا مصر من الهكسوس . ولا شك أن هذه التعبيرات تختلف تماماً عن ذلك التعبير الذي يبدو على وجه الفرعون سنوسرت الأول (شكل ٧٨) الذي يظهره كأنما يتطلع عابساً إلى أمرائه العتاة الذين ينازعونه السلطة والنفوذ .

وقد تجلت خاصية رقة الملاح التي تميزت بها تماثيل ذلك العصر ، في تماثيل حتشبسوت بوضوح ، وربما أكدت ملاحظتها النسوية هذا الطابع الرقيق . ومن الطريف أن الملاح الرقيقة تظهر حتى في أكثر تماثيل حتشبسوت خشونة ، وهو تماثلها الذي على هيئة أبي الهول ذي معرفة الأسد (شكل ٨٣) . وقد يدهشنا سبب تمثيل حتشبسوت نفسها على هذه الهيئة المربعة ، التي مثل ملوك الأسرة الثانية عشرة أنفسهم عليها (شكل ٨١) ، وربما استهدفت حتشبسوت من ذلك إرهاب خصومها ومنافسيها على العرش ، كما استهدف ملوك الأسرة الثانية عشرة إرهاب أمراء الإقطاع العتاة .

والملاحظة أنه رغم تلك الهيئة المسترجلة والمربعة التي مثلت حتشبسوت نفسها عليها ، فقد ظهر وجه الملكة بأنوثته رقيقة حلوة ، وذلك على عكس تماثيل الملكة نفرت زوجة سنوسرت الثاني (شكل ٧٩) التي رغم هيئتها النسائية وجدائل شعرها الغزير المستدلة على كتفيها ، فقد ظهر على وجهها تعبير الخشونة والملاحظة ، التي تجعل ملاحظتها أقرب إلى ملاح الرجال . ولا شك أن سبب ذلك كما ذكرنا ، هو طابع الخشونة السائد في تماثيل ملوك الدولة الوسطى . وهذان المثالان بوضوح لنا أن التعبيرات السائدة في عصر ما من عصور الفن المصري

كانت أقوى تأثيراً في الإنتاج الفني بوجه عام من الملاحج الفردية للأشخاص. وفي الفترة الممتدة من أواخر عهد تحتمس الثالث إلى ما قبل عصر اخناتون، وبعد أن استقرت أحوال الإمبراطورية وكثر تدفق الثروة على مصر عامة وعلى طيبة عاصمة الإمبراطورية خاصة، وازداد الاختلاط بين المصريين وبين العناصر الآسيوية نتيجة لكثرة العبيد من الآسرى والجنود والاحتياطيات في قصور المصريين، لكل هذه العوامل ازداد الترف شيوعاً وعاش الناس حياة ناعمة لاهية، وانعكس ذلك كله على الفن التصويري فظهرت على سطوح التماثيل وخاصة على وجوهها، ليونة واستدارة، وتجلت هذه الخصائص في تماثيل الملوك، كتمثال الفرعون امنحتب الثالث نفسه (١٨٩) وتمثال زوجته الملكة تي (١٩٠). كما ظهرت هذه الخصائص في تماثيل الأفراد أيضاً التي انعكس عليها الترف والنعمة بوضوح، فشاع فيها تمثيل ثنيات الشحم واللحم (شكل ٨٤). كما ازداد الاهتمام بتفاصيل الزينة والحلي وضمائر الشعر (١٩١) وتحرر الفنان في تماثيل الجوارى والخاديات والراقصات من قيود الملابس والحركة فصورهن عاريات بأجسام بضبة وفي حركات رشيقة (١٩٢).

ومن ناحية أخرى، أدت الحياة الناعمة والجو المترف الذي ساد في هذا العصر، وكثرة الجوارى والمحظيات الاجتماعيات، وازدياد عنصر النساء في قصور الملوك، أدت هذه العوامل كلها إلى غلبة الأشكال النسائية في الرسوم والتماثيل، لدرجة يمكن معها القول بأن فن ذلك العصر كان فناً أنثوياً. بل إن الملاحج الأنثوية امتدت حتى إلى وجوه تماثيل الرجال، لدرجة دعت بعض الباحثين إلى القول بأننا لو فصلنا رأس تمثال الرجل من ذلك العصر عن جسم التمثال، لظهر لنا بوضوح وجه امرأة!! (١٩٣).

وقد سارت شعبية الفن بخطى واسعة في ذلك العصر ، نتيجة لزيادة قوة الطبقة الوسطى وكثرة عدد أفرادها . فكثر تماثيل الأفراد التي توضع في المعابد . وقد ذكرنا فيما سبق ما يميز به الفناء في المعابد الإلهية في الدولة الحديثة من اتساع وضخامة ، وأن ذلك (بالإضافة إلى ضخامة المعبد نفسه) كان بسبب نمو الطبقة الوسطى وكثرة عدد أفرادها بدرجة كبيرة نتيجة انتشار الجندي في ذلك العصر ، مما زاد من شيوع حق الأفراد في التردد على معابد الآلهة وإقامة تماثيلهم فيها ، وهو الحق الذي اكتسبه الأفراد لأول مرة في عصر للدولة الوسطى ، عندما بدأوا في وضع تماثيلهم النذرية في معبد اوزير في ايدوس . وقد أدى ذلك الشيوع إلى كثرة هذه التماثيل ، وبالتالي تنوع أشكالها وأوضاعها ، فمنها ما يمثل الشخص واقفاً يحسك تمثال إله ، أو يقف خاشعاً متدبراً بعبادة في وضع التعبد ، أو راكعاً يحسك بمائدة قربان نقشت عليها تعويذة جنائزية . (١٩٤)

تأثير حركة إخناتون في الفن

تجلت فكرة إخناتون في انكشاف إله آتون أمام البشر دون حجاب ، وهي الفكرة التي مثلتها رسوم ونقوش عصر العارنة ، باظهار إخناتون نفسه هو وأسرته يتعبد لإلهه في معابد مكشوفة (شكل ١٨٥) - تجلت هذه الفكرة في فن العارنة في توخي الحقيقة والصدق وتمثيل الواقع كما هو فأحدث ذلك تغييراً جذرياً في التقاليد الفنية . فقد بدأ إخناتون بنفسه فأظهرته النقوش والتماثيل على حقيقته بما فيه من أمراض خلقية وتشوهات ، إذ يبدو ضامر الوجه والرقبة ، منتفخ الصدر والبطن مكتنز الأرداف (شكل ١٨٥ ، ب) . وامتد هذا الأسلوب إلى أفراد أسرته فأبرزت استطالة رؤوس بناته . وبذلك اختلف المذهب المثالي

الذى ساد في الفن المصري القديم منذ أقدم عصوره ، وهو المذهب الذي كان يمثل الفرعون (والأفراد) في جسم كامل سليم وليس به أى تشويه أو نقص خلتق . ولم يكن ذلك بطبيعة الحال تعبيراً عن الواقع ، إذ ليس من المعقول أن عشرات الفراعنة ومئات النبلاء وكبار الموظفين ، الذين مثلوا في الرسوم وفي التماثيل بأجسام سليمة كاملة طوال ثلاثة آلاف سنة (فيما عدا استثناءات نادرة) ، كانوا جميعاً يخونون من العيوب والتشوهات الجسمية ، ولكنها قواعد الفن المصري التي حتمت تصوير الناس وهم خلون من العيوب أى في شكل مثالي تمشياً مع عقيدة البعث ، حتى لا يبعث الشخص في الحياة الأخرى بتشويهاً وأمراضه التي كان يقاسى منها في الحياة الدنيا . وعلى هذا فقد كانت حركة إخناتون قفزة جديدة في التحرر من التقاليد القديمة وفي الاتجاه نحو الواقعية .

غير أن هذه الحركة الفنية الجديدة اتجهت في بداية ظهورها في طيبة اتجاهها متطرفاً ، فمثلت تشويهات إخناتون وبناته بشيء من المبالغة هي أقرب إلى التماثيل والرسوم الكاريكاتورية . فالذي ينظر إلى رؤوس تماثيل بنات إخناتون يلاحظ فيها استطاة شديدة غير معقولة . (١٩٠) وربما كان ذلك تطرفاً فنياً في التعبير عن الاحتجاج على العقائد والتقاليد القديمة . ولكننا لا نلث أن نجد التماثيل والرسوم التي ظهرت بعد انتقال إخناتون إلى تل العمارنة ، وبعد استقرار الدعوة الجديدة وهدوء حميتها ، لا نلث أن نجدها تتخذ أشكالاً معتدلة ، فمثلت تماثيل إخناتون وأفراد أسرته في تل العمارنة من العيوب المنفرة التي ظهرت في بداية الحركة الآتونية في طيبة ، وتركز مذهب الحقيقة والصدق الذي دعا إليه إخناتون في دراسة الوجوه وأحاسيس أصحابها ، وتجلت آثار هذه الدراسة في رأس الملكة نفرتيتي المشهورة . (١٩٦) كما تجلت الواقعية والإخلاص

في إظهار الحقيقة كما هي في أحد تماثيل « نفرتيتي » الذي يمثلها عارية تماماً (شكل ٨٧) وهو وضع غير معروف في تماثيل الملكات ، فـلأول مرة تمثل إحدى ملكات مصر من زوجات الفراعنة بهذا العري . وإن دقة تصوير جسد الأنثى كما هو ظاهر في هذا التمثال ، يدل على إحساس فنان العمارنة بالجمال الإنساني الأنثوي الذي اشتهر به الفنان الإغريقي بعد ذلك بحوالي ثمانمائة سنة.

وقد انعكس هذا الاتجاه وما تميزت به العقيدة الآتونية أيضاً من النزعة الإنسانية ، انعكس كل ذلك على تمثيل الحياة العائلية لاختاتون ، فـلأول مرة نجد فرعون العظيم المحتجب وراء أستار قصره ، يُنتحى هذه الأستار جانباً ، ويسمح للفنان أن يمثل دوائر حياته العائلية ، فظهر اختاتون في أغلب نقوشه في وسط أسرته وهو يحتضن بناته ويقبلهن . وصور في أحد النقوش مع الملكة في العربة الملكية وهما يواجهان بعضهما بعضاً في وضع أقرب إلى الأوضاع العاطفية المسرحية في عصرنا الحاضر . (١٩٧) ومثل في أحد التماثيل في جلسة عائلية أخرى وهو يحتضن زوجته (أو إحدى بناته) ويقبلها (شكل ٨٦) . وظهر وضع مشابه لذلك في إحدى النقوش بدت فيه نفرتيتي وهي جالسة على ركبتيه . (١٩٨) بل امتدت هذه الواقعية والنزعة الإنسانية إلى تصوير الفرعون والملكة في لحظات الألم والشجن وهما يبكيان إحدى بناتها المتوفاة التي تمددت بجانبها أمامها . (١٩٩) وبطبيعة الحال لم تكن مثل هذه الأوضاع من حياة الفرعون الخاصة من الأمور المسموح بتصويرها قبل عصر اختاتون .

ومن الابتكارات الجديدة في فن النحت في عصر العمارنة ، الأقنعة الجصية لوجوه الأشخاص ، وقد عثر في محرف (*) المثال «تحتمس» ، المثال الأول في بلاط اختاتون ، على أمثلة منها . والغالب أن هذه الأقنعة أخذت على وجه

(*) « محرف » (وجمعها « محارف ») هي الترجمة العربية لكلمة « ستوديو » أو « أتييه » التي تطلق على المكان الذي يمارس فيه الفنان عمله (انظر : الفن المصري ج ٢ ص ٦٦٤) .

الشخص نفسه في حياته أو عند وفاته (*) (كما هو متبع حاليا في فن النحت المعاصر) ، والغرض منها كان بدون شك عمل تماثيل لأصحابها على نمطها حتى تكون مطابقة تماما لوجوههم .

والحقيقة أن تشكيل الجص على الوجوه كان معروفا في مصر منذ عصر الدولة القديمة ، ولكن الغرض منه كان مختلفا . إذ استخدم الجص في ذلك العصر في تجسيم لفائف الكتان فوق وجه المتوفى وجسمه أى على الجثة كلها (٢٠١) حتى تتخذ اللفائف هيئة المتوفى فيسهل على الروح التعرف على الجثة .

ويرى البعض أن ابتكار الأقنعة الجصية في عصر العمارنة كان لرغبة اخناتون في توفير نماذج مطابقة لوجهه لتوزيعها على الفنانين في مختلف أرجاء البلاد، حتى تخرج تماثيله مطابقة للطبيعة عندما يشكلوها على غرار هذه النماذج (٢٠٢) .

وقد انتشرت الأقنعة الجصية أيضا بين رجال اخناتون وأفراد حاشيته . فقد عثر على نماذج منها لنساء ورجال (شكل ٨٨) .

ولاشك أن الدافع لابتكار هذه الأقنعة هو المبدأ الذي نادى به الديانة الآتونية بتوخى الحقيقة ومطابقة الواقع ، مما كان له أثر في ظهور تماثيل للأفراد تتميز بالواقعية في التصوير الشخصي أى بابرار الملامح الشخصية لهؤلاء الأشخاص ، كما ظهرت تماثيل (ورسوم أيضا) تمثل الأشخاص في كهولتهم وشيخوختهم، وقد جُسمت على وجوههم تجماعيد الزمن بوضوح، ولم يكن

(*) عثر من العصر السابق لعصر العمارنة على رأس من الجص للفرعون امنحتب الثالث واسكن تبين من دراستها أنها ليست مصبوبة من تنعج جصى لوجهه فغلى فرار أنقعة العمارنة ، بل شكلت منذ البداية على أنها رأس تمثال (٢٠٠)

ذلك معروفا في الفن المصري التقليدي الذي كانت قواعده تحتم ظهور الأشخاص في سن الشباب تمشيا مع مبدأ المثالية في هذا الفن . وحتى في الحالات النادرة التي كان يمثل فيها بعض الأشخاص في سن متقدمة (مثل تمثال الحكيم المنحصب بن حابو الذي عاش في عصر المنحصب الثالث والد اخناتون) - حتى في هذه الحالات ، لم تكن ملاحح الشيخوخة وتجاعيد الزمن تجسم بمثل هذا الوضوح . ونتيجة لا تباع مبدأ الواقعية ، ولا استخدام الأقنعة الجصية أيضا ، ظهر على الوجوه في التماثيل (وفي الرسوم) العمق في التعبير عن المشاعر الباطنة ، ودقة تصوير التعبيرات التي تختلف من شخص لآخر . (٢٠٣)

وإذا كانت بعض أعمال الفن المصري في العصور الأخرى مثل عصر الدولة الوسطى قد أبرزت المشاعر الإنسانية الباطنة ، فقد كان ذلك تحت تأثير ظروف سياسية ولم يكن يدافع من الرغبة في تصوير الواقعية لذاتها . وبذلك تميز الفن الأتوني على فن الدولة الوسطى ، وخاصة أن هذا الفن كان يُنضج ملاحح الأشخاص للتعبيرات السائدة في عصرهم كما رأينا من تمثال الملكة نقرت .

وقد امتد هذا التحرر من الأوضاع القديمة في رسوم العمارنة ، إلى تمثيل الحركة السريعة ، بل والمغالاة فيها ، فصور رجال الحرس الملكي وهم يسرعون بخطى واسعة ، والجند وهم يهرولون ، والعربة الملكية وهي تنهب الأرض في سيرها . ويبدو أن هذه المغالاة في تمثيل الحركة ، إنما كانت لتوكيد التحرر من الحركة المقيدة المتمثلة في الفن القديم . (٢٠٦)

وهكذا كان فن العمارنة فنا مجردا في كثير من جوانبه ، وقد اقترب في بعض أساليبه إلى حد كبير من الأساليب الفنية المتبعة في وقتنا الحاضر ، وخاصة أسلوبه في تمثيل الواقعية .

مظاهر امتداد تأثير فن عصر العمارنة بعد هذا العصر:

رغم زوال العقيدة الآتونية وكل ما ارتبط بها بعد وفاة اخناتون وعردة توت عنخ آمون إلى طيبة، ورغم حركة التعصب التي تعرضت لها هذه العقيدة واتباعها والتي تمثلت في تدمير كل آثارها ونعت اخناتون «بمجرم أخيت-أتون»، فإن الفن كان المظهر الوحيد الذي احتفظ بتأثير عصر العمارنة، لما للفن من طبيعة تلقائية، وانطباعات لا إرادية. وهناك أمثلة عديدة لاستمرار تأثير فن العمارنة حتى عصر الرعامسة، ولكننا سنقتصر على الأمثلة التي تحمل خصائص فن العمارنة بوضوح.

فقد ظهر تأثير فن العمارنة أولاً في آثار توت عنخ آمون بعد عودته إلى طيبة، إذ حافظت هذه الآثار على تصوير الملك والملكة في الأوضاع العائلية التي ظهرت في العمارنة (٢٠٥) كما ظهر الاحساس بالجمال الانساني الانثوي في تجسيد مواضع الفتنة في جسد المرأة بشكل أقرب إلى التصريح الذي ساد في عصر اخناتون، منه إلى التلميح الذي كان معروفاً في الفن المصري بوجه عام، ولكن دون تمثيل المرأة عارية كما كان الشأن في عصر اخناتون. وبعبارة أخرى اتجه الفن في هذه الناحية إلى التركيز على مفاتيح الأنوثة في جسد المرأة، فأبرزها تحت ثوب شديد الالتصاق بجسدها، وقد ظهر ذلك في تماثيل الإلهات المصنوعة من الخشب المذهب التي تحيط بالصندوق الخاص بالأحشاء في مقبرة توت عنخ آمون، ومن أبداعها تماثيل الإلهة إيزيس (شكل ٨٩). كذلك ظهر أسلوب العمارنة في إظهار تماثيل هذه الإلهات نفسها في أوضاع غير مقيدة بقواعد الفن المصري - التي عادت إلى سابق عهدها بعد انتهاء عصر العمارنة - فبدلاً من تمثيل الإلهة بذراعين مضمومتين إلى جانبيها شأن تماثيل النساء في الفن المصري، مثلها الفنان وهي طليقة اليدين بأسطة

فراغها كما نمت نشر حمايتها على صندوق الأحشاء الخاص بالفرعون (شكل ٨٩).

وقد امتد مبدأ الواقعية في تمثيل ملاح الأشخاص ، والذي كان اخناتون قد بدأ بتطبيقه على نفسه ، أى على الفرعون ذاته - امتد إلى ما بعد عصر العمارنة في تماثيل الفراعنة أيضا. فقد ظهر الملك «آي» في أحد تماثيله بتقاطيع غليظة تمثلت في أنفه شبه الأفطس وعينيه المتورمتين . (٢٠٦)

أما الخروج على القواعد المألوفة الذي كان من السمات المميزة لفن العمارنة، فقد امتد أثره حتى عصر الرعامسة ، فمثل الفرعون رمسيس الثانى زاحفا على ركبتيه ، يكاد يذبطح على وجهه ، وهو يقدم قاعدة مربعة نقش عليها اسمه (وهو طقس من طقوس احتفال هذا الملك بعيد الثلاثينى) للاله آمون (شكل ٩٠). وبالطبع لم يكن الفراعنة يمثلوا بهذا الوضع الذى يخرج عما درجت عليه تماثيلهم من « وقار » . وربما يكون هذا الوضع أحد الأمثلة التى خضع فيها الفن فى عصر الرعامسة لتأثير لا إرادى لفن العمارنة .

وفى عصر الرعامسة انتشرت مناظر المعارك الحربية على جدران المعابد ، وتميزت هذه المناظر بالحركة العنيفة . ورغم أن فن العمارنة يكاد يخلو من مناظر المعارك الحربية ، ورغم أن الحركة العنيفة فى المعارك الحربية قد ظهرت قبل عصر العمارنة فى رسوم عربة تحتمس الرابع ، فإن فن العمارنة قد كان له أثره فى زيادة عنف الحركة ، لما تميز به من المغالاة فى الحركة السريعة بوجه عام لتوكيد تحرره من الحركة المقيدة فى الفن القديم . وقد تبلورت هذه العوامل كلها فى الرسوم الحربية على آثار توت عنخ آمون ، حيث صورت المعارك الحربية وما يسودها من عنف على الصناديق الخشبية التى وجدت فى مقبرته .

ومما ساعد الفنان على إبراز هذا العنف ، استخدامه التصوير في رسومه على هذه الصناديق ، فاستطاع أن يمثل الإثنيات والإلتواءات العنيفة في حركات الأعداء وهم يتساقطون تحت وابل من سهام الفرعون . (٢٠٧) وظهر الأسلوب نفسه في نقوش المعارك على جدران معابد الرعامسة ، مثل نقوش معركة قادش على جدران معابد الرامسيوم وأبي سمبل ، ومثل نقوش المعركة البحرية على جدران معبد رمسيس الثالث في مدينة هابو . (٢٠٨)

ولقد ظهرت الحركة العنيفة في نقوش مناظر الصيد على آثار الرعامسة أيضا ، وهي شأنها شأن المعارك الحربية ، ظهرت على صناديق توت عنخ آمون . (٢٠٩)

وقد تجلت هذه الحركة في منظر صيد الثيران البرية على جدران معبد رمسيس الثالث في مدينة هابو ، إذ مثلت الثيران المصابة بسهام الفرعون وقد انقلبت على ظهورها أو انكفأت على وجوهها ، وقد استطاع الفنان إبراز عنف جركاتها رغم صعوبة النحت في الحجر ، كما استطاع أن يمثل الأعشاب الغزيرة التي ظهرت وقد حجبت أجساد الثيران ، وهي حالة نادرة من حالات تمثيل الأشكال تخفى بعضها بعضا في الفن المصري . (٢١٠)

هكذا ترك فن العمارة بصماته وآثاره في الفن المصري ، رغم ما تعرضت له آثار العمارة وما يتصل بها من تدمير وتخريب ، وربما يكون ذلك بسبب ما كان الفنان المصري يتوق إليه من التغيير والخروج على القواعد التقليدية ، التي كانت تقيد ملكاته ومواهبه ، فكان يتحين كل فرصة للتعبير عن هذه المواهب رغم ندرة هذه الفرص ، ورغم شدة قبضة هذه القواعد التي كانت تغل يده .

المغزى السياسى للتماثيل الضخمة والمقرطة في الضخامة :

ونختتم دراستنا لفن النحت والنقش في الدولة الحديثة ، بموضوع التماثيل الضخمة والمقرطة للضخامة التي تميز بها عصر رمسيس الثانى بوجه خاص ، والتي ظهرت قبل عهده في عصور متفرقة من التاريخ المصرى القديم ، وخاصة عصر امنحتب الثالث ، وبعرض أهم الآراء بشأن هذه الظاهرة .

أولاً ، ما نلاحظه من دراسة هذه التماثيل ، أنها ظهرت في عصور متباعدة من تاريخ مصر الفرعونية كما أشرنا في مواضع متفرقة من هذا الكتاب . ولتنصل إلى أسس أقامتها في هذه العصور ، نبدأ بعرض عام لهذه التماثيل ومقاساتها والملوك الذين أقاموها وسنقتصر على التماثيل التي تبلغ ضعف الحجم الطبيعى للانسان أو تزيد على ذلك كما يلى :-

أ - تمثال أوسر كاف أول ملوك الاسرة الخامسة وهو من الجرانيت الوردى وتبدو من مقاسات رأسه التي تبقت أن ارتفاعه إذا مثل الملك جالسا كان يبلغ حوالي ٥ر٤ متر .

ب - تماثيل سنوسرت الاول ثانى ملوك الاسرة الثانية عشرة وهى :

١ - تمثاله الاوزيرى في الكرنك وهو من الحجر الجيرى ويبلغ ارتفاعه الاصلى ٤٧٠ متر .

٢ - تمثاله الاوزيرى في ايدوس وهو من الجرانيت الوردى ويبلغ ارتفاعه ٣٨٠ متر .

٣ - تمثاله الاوزيرى في تانيس ولم يتبق منه غير نصفه العلوى وتدل مقاساته على أن ارتفاع التمثال الاصلى كان حوالي ٣ متر (٢١١) .

ج - تمثالان لسنوسرت الثالث في الكرنك وهما من الجرانيت الوردى ويبلغ ارتفاع كل منهما حوالي ٣١٥ متر .

د - تماثيل حتشبسوت الاوزيرية في الدير البحري وهي من الحجر الجيري وكان أكثرها ارتفاعا يبلغ حوالي ٧٥ متر .

هـ - تماثيل امنحتب الثالث وأهمها : -

١ - تمثاله الذي يمثله إلى جوار زوجته تي وهو من الحجر الجيري ويوجد في المتحف المصري الآن ويبلغ ارتفاعه ٧ أمتار . (٢١٢) .

٢ - تمثالا ممنون المشهورين وهما من حجر الكوارتزيت ويبلغ ارتفاعهما الاصلى ٢١ مترا (يافيه ارتفاع القاعدة) .

و - تماثيل رمسيس الثاني واشهرها : -

١ - تماثيله أمام واجهه معبد ابى سمبل الكبير (شكل ٩١) وهي من الحجر الرملى ويبلغ ارتفاعها ٢٠ مترا .

٢ - تمثاله في معبد الرمسيوم وهو من الجرانيت ويبلغ ارتفاعه الاصلى حوالي ١٧٠ مترا .

٣ - تمثاله في ميت رهينة (منف) وهو من الحجر الجيري الناعم البديع (الذى يكاد يحاكي المرمر في شكله) ويبلغ ارتفاعه الاصلى ١٢٠ متر .

٤ - تمثاله الجالس أمام معبد الاقصر وهو من الجرانيت الرمادى ويبلغ ارتفاعه ١٣٥ متر .

٥ - تمثاله في ميت رهينة أيضا (الذى يوجد الآن في محطة القاهرة) وهو من الجرانيت الوردى ويبلغ ارتفاعه حوالي ١٠ أمتار .

٢ - تماثيل أخرى متفرقة أهمها المقامة داخل فناء معبد الاقصر ويبلغ أكثرها ارتفاعا حوالى ٢ أمتار .

وهكذا انفرد رمسيس الثانى باكبر مجموعة من التماثيل الضخمة والمفرطة في الضخامة .

ولقد لفتت هذه الظاهرة أنظار الباحثين وربطوا بينها وبين ما عرف عن رمسيس من فرض عبادة نفسه فى معابد آلهية (أى ليست جنازية) ثم ربطوا بين رمسيس وبين امنحتب الثالث لأنهما اشتركا فى الناحيتين أى فى إقامة التماثيل المفرطة فى الضخامة وفى تأليه أنفسهما فى معابد آلهية . ورأوا فيها دليلا على ضعف سلطة الفرعون الروحية على شعبه نتيجة اضمحلال فكرة الملكية المؤلهة فى نفوس المصريين ، ومن رأيهم أن هؤلاء الفراعنة لجأوا إلى التماثيل المفرطة فى الضخامة لتضخيم شخصياتهم وإظهار البون الشاسع بينهم وبين رعاياهم ، وليشعروهم بالضلالة إلى جانبهم ، ثم لجأوا إلى تأليه أنفسهم الكى يرفعوا أنفسهم إلى مصاف الآلهة ويكتسبوا ما للآلهة من سلطان روجي على الناس . وهذه الوسائل يستعيدوا مركزهم الروجي المتدهور (٢١٣) .

والحجج التى سافها أصحاب هذا الرأى لتأييد وجهة نظرهم هى :-

« فى أوائل حكم امنحتب الثالث كانت الامبراطورية المصرية قد بلغت أوج مجدها فتدفقت الثروات الهائلة على البلاد وامتلات مصر بمختلف الاجانب الذين اختلطوا بالمصريين ونقلوا إليهم الافكار الاجنبية الصالح منها والفساد ، مما زرع العقائد المصرية وخاصة ما يتصل منها بفكرة الملكية المؤلهة . فكان امنحتب الثالث أول فرعون يشعر بهذا التغير ويلجأ إلى تلك المظاهر الخارجية

من تحت التماثيل المفرطة في الضخامة وإقامة معابد لتأليه نفسه وذلك لاستعادة مركز الفرعون الروحي المألوف وتأكيد فكرة الملكية المؤلهة .

وبعد عصر منحتب الثالث ازداد التدهور بسبب ثورة اخناتون التي زعزعت ثقة المصريين في فراعنتهم وجعلتهم يستخفون بهم، وخاصة بعد موت اخناتون وفشل مذهبه الديني وتسمية المصريين له « بمجرم أخت - أتون » ثم بخضوع الفرعون توت عنخ آمون لإرادة الكهنة والشعب وإلغائه عبادة أتون وعودته إلى طيبة عاصمة آمون .

وقد ظهرت آثار هذا الضعف في عهد توت عنخ آمون نفسه وكان حكمه قريب عهد بعصر اخناتون مما اضطر هذا الفرعون إلى تشييد معبد لتأليه نفسه في بلدة فرس بالنوبة أيضا .

وستار التدهور في طريقه ولكن الفراعنة بعد توت عنخ آمون انشغلوا هم ورعاياهم عن هذا التدهور بدفع الأخطار التي هددت الامبراطورية المصرية في آسيا وخاضوا غمار حروب كثيرة ضد أعداء البلاد لهذا الغرض .

وبعد انقضاء السنوات الأولى من حكم رمسيس الثاني أخذت حدة الصراع الخارجي تخف بالتدريج وانتهت حروب مصر مع الحيثيين بمعاهدة أبروها رمسيس مع خاتوسيل ملك الحيثيين فأنتهت مشاغل الفرعون الخارجية وتفرغ للمسائل الداخلية فظهرت أمامه مشكلة تدهور فكرة الملكية المؤلهة فلجأ الفرعون إلى المظاهر الخارجية المعتادة لتوكيد هذه الفكرة في نفوس شعبه وكانت مبالغته في هذه المظاهر دليلا على شدة تدهورها ففضلا عن تماثيل معبد أبي سمبل وتأليه نفسه في هذا المعبد، هنالك تماثيله المنحوتة في الضخامة المقام في معبد الرمسيوم

وتماثيله أمام معبد الأقصر وتماثيله الضخمة في منف (ميت رهينة) ثم هناك معابد التآليه العديدة التي شيدها في النوبة ولم يكن معبد أبي سمبل الكبير إلا فاتحة لها .

هكذا أكثر ميسيس من مظاهر التعويض عن ضعف نفوذ الروحاني في نفوس رعاياه وإكثاره في هذا المضمار في حد ذاته دليل على شعوره المتزايد بهذا الضعف والصرف رعاياه عن فكرة الملكية المؤهلة .

ثانيا : أن التماثيل المفرطة في الضخامة لم تظهر في مصر في الفترات التي بلغت فيها سيطرة الفرعون الروحية والدينية ذروتها وخضع الشعب لهذه السيطرة خضوعا تاما . والمثال على ذلك فراعنة الدولة القديمة وبخاصة بناء الأهرام الذين رغم امتلاكهم لجميع إمكانيات صنع مثل هذه التماثيل فإنهم لم يفعلوا . ولم يقيموا معابد لعبادتهم في حياتهم لأنهم لم يجدوا في أنفسهم حاجة إلى أمثال هذه المظاهر الخارجية فقد كان الشعب في عهدهم يؤمن بفكرة الملكية المؤهلة إيانا حقيقيا ، (٢١٤)

هذه هي حجج أصحاب الرأي القائل بأن تماثيل أبي سمبل الضخمة ما هي إلا دليل على شعور الفرعون بنوع من النقص الداخلي وأنها مظاهر للتعويض عن هذا النقص ، ولا شك أنه رأى مثل لأنه يتخذ من أكثر التماثيل في مصر الفرعونية إفراطا في الضخامة ، دليلا على إحساس أصحابها بنوع من الضالة !! غير أن هذا الرأي لا يمكنه أن يثبت أمام النقد بسبب اتجاهه نحو التعميم ، والرد عليه بسيط ، وهو أنه لو كانت التماثيل المفرطة في الضخامة قد أقيمت لتعويض ضعف فكرة الملكية المؤهلة لاستمرت إقامتها في عهد الملوك الذين

جاءوا بعد امتحان الثالث حتى غضر رمسيس الثاني ، وبعد عصره أيضا .
ولذلك ، فإن حل هذه المشكلة يكون عن طريق التخصيص لا التعميم ،
أي بدراسة ظروف كل ملك أقام التماثيل الضخمة والمفرطة في الضخامة .
وقد أشرنا في مواضع متفرقة قبل ذلك إلى بعض هذه الظروف ، وفيما يلي
معرض متكامل لها .

أول ما نلاحظه على ظروف إقامة التماثيل الضخمة والمفرطة في الضخامة ،
أن هناك اتفاقا غريبين إقامة هذه التماثيل وبين وجود ناحية من نواحي
الاضطراب في الحكم ، أو مشاكل من نوع معين واجهت الفرعون نفسه الذي
أقام هذه التماثيل . فمثلا يبدو من دراسة تاريخ الأسرتين الرابعة والخامسة ، أن
حكم أوسركاف أول ملوك الأسرة الخامسة كان يشوبه شيء من الاضطراب ،
أو عدم الاستقرار . وتدلنا على ذلك قصة « خوفو والسحرة » التي جاء فيها أن
أوسركاف هذا واثنين من خلقائه هم أطفال زوجة أحد كهنة الشمس المسماة
« رود - ددت » التي عاشت في عصر خوفو ، وأن هؤلاء الأطفال ينتسبون
للإله رع نفسه وأن هذا الإله بشر زود - ددت بأن أبناءهم سيتولون
عرش مصر . (٢١٥) وهذا معناه أن أوسركاف كان يشعر بضعفه في أحييته
في العرش لسبب ما .

ويبدو أن سنوسرت الأول واجه أيضا صعوبات أمام اعتلائه العرش كما
تدلنا على ذلك قصة « سنوحي » التي يستفاد منها أن « سنوحي » هذا كان
موظفا كبيرا في بلاط الفرعون امنمحات الأول وأنه كان يرافق إبنه سنوسرت
(الأول) في حملة ضد الليبيين . وعندما علم بوفاء امنمحات الأول واستسراخ

ابنة سنوسرت إلى العاصمة لينتسلم الحكم ، فرستوهى هاربا إلى فلسطين . ويقول في أسباب فراره أنه فكر أن الشجار قد يقوم هناك (٢١٦) (في العاصمة) . وهذا يدلنا على أن سنوسرت كان يواجه منافسين أقوياء على العرش . هذا بالإضافة إلى أن سنوسرت الأول وغيره من الملوك الأوائل في الأسرة الثانية عشرة كانوا يواجهون خطر نفوذ أمراء الاقطاع الأقوياء كما ذكرنا فيما سبق .

أما سنوسرت الثالث ، فالمعروف من تاريخه أنه دخل في صراع شديد مع أمراء الاقطاع وتمكن أخيرا من كسر شوكتهم وربما أقام تماثله الضخمة في الكرنك إرهابا لهم .

وبالنسبة لاحتشيسوت فقد واجهت ممعاب داخلية أيضا بعضها من منافسيها على العرش وعلى رأسهم تحتنس الثالث ، وبعضها من عدم قبول المصريين لحكم النساء . ولذلك اخترعت قصة مولدها الإلهي من صلب الإله آمون وهي القصة التي صورتها على جدران معبدها في الدير البحري .

كذلك الحال بالنسبة لامنحتب الثالث ، فقد صور أيضا قصة مولده الإلهي من صلب الإله آمون على جدران معبد الأقصر ، ويبدو أن السبب في ذلك أنه لم يكن صاحب الاحقية في العرش (٢١٧) ، وربما واجه منافسين أقوياء . ونلاحظ أن امنحتب الثالث مثل زوجته إلى جانبه في تمثاله الضخم بنفس حجمه ، وكانت « تي » أيضا من دم غير ملكي بل كانت من الشعب .

أي أن كلا الزوجين لم يكونا من السلالة الملكية الخالصة صاحبة الحق الشرعي في وراثة العرش طبقا لمبدأ وراثة العرش في مصر الفرعونية .

ولم يكتف امنحتب بإقامة التماثيل الضخمة ، بل كان أول فرعون يقيم تماثيل مفرطة في الضخامة . وكان أول فرعون أيضا يفرض عبادة نفسه

كأله . وقد أطلق على نفسه في معبد صلب بالنوبة لقب « الإله الأكبر رب السماء » (٢١٨) .

وأخيرا ، فإن رمسيس الثاني الذي يبدو من كثرة ماشيده من آثار بزو فيها جميع الفراعنة السابقين واللاحقين ، ومن كثرة ما أقامه من التماثيل الضخمة والمفرطة في الضخامة ، بالإضافة إلى تأليه نفسه في عدة معابد ، يبدو من كل ذلك أنه كان مغرما بتمجيد نفسه أي أن ميله لإقامة التماثيل المفرطة في الضخامة وتأليه نفسه كان غراما شخصيا بتمجيد الذات أو بعبادة الذات . ويؤكد ذلك أنه لم يكتف باقامة هذه التماثيل والمعابد العديدة التي أله فيها ، بل كان يمجو أسماء أسلافه من على آثارهم ليضع اسمه مكانها .

ومما يؤكد أيضا ولع رمسيس الثاني بتمجيد ذاته وعبادة ذاته أنه صور نفسه في معبد أبي سمبل الكبير (على أحد جدران الغرفة اليمنى التي تنفرع من بهو الأعمدة) في هيئة الآلهة (حيث فرض عبادته كأله) وعلى رأسه قرص الشمس . وقد كتب فوق هذه الصورة « رمسيس الإله العظيم » . ثم صور نفسه في هيئة ملك يلبس التاجين وكتب فوق هذه الصورة « رمسيس الإله الطيب » وتمثله هذه الصورة وهو يركع أمام صورته كأله ويقدم قربانا من السوائل ، أي أنه رسم نفسه وهو يتعبد إلى نفسه ! ! بل والأكثر من ذلك فقد كتب فوق هذا المنظر « تقديم قربان النبذ (من رمسيس الملك) إلى والده (رمسيس الإله) » (٢١٩) . وقد تنذر أحد الباحثين على ذلك بقوله : « إن هذا يشبه السياسي الذي يشغل منصب رئيس الوزراء ومنصب وزير الخارجية في نفس الوقت ، ويبحث بالمراسلات بوصفه وزيرا للخارجية إلى نفسه بوصفه رئيسا للوزراء » (٢٢٠) .

من كل هذا يمكننا القول بأن التماثيل الضخمة التي أقامها بعض الملوك فقد

أقيمت لدوافع سياسية إذ كان هؤلاء الملوك يواجهون مصاعب وأخطار من منافسين لهم ، إما على العرش أو على السلطة والنفوذ ، فاجتأ هؤلاء الملوك إلى تضخيم أنفسهم لاشهرار منافسيهم بضآلتهم بالنسبة لهم ولأرهابهم ، وهذه الظروف تنطبق على تمائيل أوبسركاف وستوسرت الأول وستوسرت الثالث وحشيسوت وامنحتب الثالث .

أما بالنسبة لرئيس الثاني ، فقد كانت نزعاته الشخصية وولعه غير العادي بهجيد ذاته هي الدوافع الأساسية وراء كثرة تمائيله الضخمة والمفرطة في الضخامة ، بل وكثرة مبانيه الضخمة كما ذكرنا عند حديثنا عن العمارة .
وينبغي هذا الرأي المثال الذي أوردناه بشأن الطريقة التي اتبعها رئيس في تمثيل عبادته لنفسه كماله على جدران معبد أبي سمبل .

فن التصوير في مقابر الاشراف في طيبة كمرآة للحياة المصرية في عصر الأمباطورية

أشرنا في مواضع سابقة من كتابنا هذا ، إلى أن فن التصوير ظهر على الآثار المصرية منذ عصر ما قبل الأسرات ، وذلك على جدران مقبرة الكاب (الكوم الأحمر) ولكنه لم يستمر بعد ذلك كما استمر فن النقش البارز . وقلنا إن فن التصوير تكرر ظهوره في مقابر الدولة القديمة ، ومن أشهر الأمثلة على ذلك المنظر المسمى « أوزميدوم » . ولكنه في أغلب الأحوال ، ظهر على جدران غرف الدفن في المقابر وخاصة في الأسرة السادسة ، لا على جدران مزاراتها . وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن التصوير أقل تحملا لتقلبات الجو من النقش البارز الذي استخدمه المصريون في آثار الملوك ابتداء من عصر خوفو كما ذكرنا (راجع ص ٣٦٤) . كما يرجع أقدم نقش غائر في مقابر الأفراد إلى عصر خفرع على ما يرجح ، وذلك في مقبرة « مين - خا - إف » في الجيزة التي يغلب أنها ترجع لذلك العصر (٢٢١) .

ثم أوضحنا أن التصوير بدأ ينتشر على جدران المقابر على نطاق أوسع في عصر الاضمحلال الأول ، ثم في عصر الدولة الوسطى ، وخاصة في مقابر الأقاليم مثل مقابر أمراء بني حسن بالمنيا . وقد ساعد استخدامه على ظهور الحركة والحياة في رسوم هذه المقابر .

غير أن أروع إنتاج المصريين في فن التصوير ، وأعززه قاطبة ، هو إنتاجهم على جدران مقابر الأشراف في طيبة الغربية في عصر الدولة الحديثة حتى ليعتبر ذلك العصر بحق ، العصر الذهبي للتصوير المصري القديم .

وقد ذكرنا فيما سبق أن مقابر الاشراف هذه ، هي مقابر صخرية أي

موجودة في الصنخر كما شرحنا أيضا الطراز العام للمقبرة ونظام توزيع الرسوم على جدرانها ما بين رسوم دينوية ورسوم دينية وكذلك أنواع الرسوم الدينية (راجع ص ٣١١ وشكل ٢٧ أ) .

الطرق الفنية في إعداد الجدار للتصوير وفي تنفيذ تلويناته

إن الصنعة الفنية Technique التي اتبعت في تمهيد جدران هذه المقابر وإعدادها للتصوير، هي نفسها التي سبق اتباعها منذ عصر الدولة القديمة وتتلخص في استخدام شيد (ملاط) الطين أو الجبس لتسوية جدار المقبرة. وكان شيد الطين يخلط بالتبن لتقويته ثم يغطى بطبقة رقيقة لا يزيد سمكها على مليمترين من الملاط المكون من خليط الجص ومسحوق الحجر الجيري ثم يدهن بطبقة من الطلاء (٢٢٢) . كما كان الجبس يستخدم في ستر عيوب الجدران ، وتسوية غير المنتظم منها ، ثم تفرش على هذه البطانة طبقة أخرى من جبس مشابه واكثر نعومة من الأولى لعمل سطح أملس . وكثيرا ما كان هذا السطح يبيض لسد مسامه قبل التصوير عليه (٢٢٣) .

وقد ذكرنا فيما سبق (ص ٣٥٩) أن التصوير المصري من النوع المعروف باسم التمبرا Tempera أي الذي تستخدم فيه الألوان المائية بعد خلطها (وهي على شكل مسحوق) بمادة لاصقة لتثبيتها على الجدران . وقد ذكرنا أيضا أنواع المواد اللاصقة التي استخدمت لهذا الغرض .

أما الألوان التي استخدمت في التصوير فكانت تتخذ كلها من مواد معدنية توجد في التربة المصرية فما عدا اللون الاسود الذي كان يتخذ من السناج في الغالب . فكان اللون الاخضر يتخذ من مركبات النحاس واللون الاحمر من أكاسيد الحديد واللون الاصفر من المغرة الصفراء أو الرهج الاصفر . واللون

الابيض من مسحوق الحجر الجيرى . أما اللون الازرق فيكان المصريون
يحضون عليه بتسخين السيليكات مع أحد مركبات النحاس ربما يكون
الملاخيت .

وكان المصورون المصريون في بعض الاحيان ، يدهنون الرسوم بعد
تلوينها بنوع من البرنيق (الورنيش) ويتخذونه من أحد أنواع الراتنج ،
لحماية الالوان من التقلبات الجوية ، ولكنهم غالبا ما اقتصروا في استخدام
البرنيق على اللونين الاحمر والاصفر فقط (٢٢٤) .

أما الفرشاة المستخدمة في التصوير فكان المصريون يصنعونها من حزم من
الالياف الرفيعة أو من قطعة من الخشب ذى الالياف بعد هرسها من أحد طرفيها
بحيث تنفصل وتصبح كالفرشاة (٢٢٥) .

وبالنسبة لطريقة الرسم على الجدران ، كان الفنان ، بعد تهيئة سطح الجدار ،
يبدأ برسم خطوط أفقية تقسم الجدار إلى عدة صفوف أفقية يتراوح ارتفاعها
بين ثلاثين وأربعين سنتيمترا مستخدما في ذلك حبل رفيع مغموس في اللون
الاحمر ، ثم يقسم كل صف إلى مجموعة من المربعات أو المستطيلات المتجاورة
يرسم في كل منها مشهدا أو منظرا . وتمثل المناظر المتجاورة أحداثا متعاقبة تبدأ
من الصف الأسفل . ففي مناظر الزراعة مثلا كانت تتعاقب أحداث أو مشاهد
البذر والحصاد فالدرس . وفي كثير من الاحيان كان الفنان يعبر عن البعد المكاني
للاشياء برسمها في الصفوف العليا ، وعن قربها برسمها في الصفوف السفلى .

أما في ضبط نسب الاشكال ، وخاصة الاشكال الآدمية ، فقد كانت
الطريقة الغالبة هي استخدام « مربعات النسب » وإن كان الفنانون في عصر

الدولة القديمة قد بدأوا باستخدام طريقة أخرى قبل معرفتهم مربعات النسب،
تتلخص في رسم خط طولى ينصف الجسم ثم خطوط أفقية تقاطع مع الجسم.
وكانت نقط تقاطع هذه الخطوط مع الخط الطولى تحدد بدوائر حمراء، كما
كان طول القدم يحدد بنقطتين حمراوتين أيضا، وهذا يشير إلى أن المصريين
اعتبروا القدم وحدة لقياس طول الجسم، فكان الجسم الواقف مثلا يبلغ طوله
سنة أقدام.

وقد ظهرت طريقة مربعات النسب منذ عصر الدولة القديمة أيضا. وكانت
هذه المربعات ترسم على الجدران بخطوط حمراء فتبدو على هيئة شبكة. ويبلغ
طول الجسم الواقف ١٨ مربعا والجالس ١٥ مربعا. ولكن لم يكن هذا
العدد ثابتا فقد وصل في العصر المتأخر إلى ٢١ مربعا مما يدل على تعدد قوانين
النسب عند الفنانين المصريين.

أثر الحياة المترفة في عصر الامبراطورية في فن التصوير

من المعروف أن عصر الدولة الحديثة هو العصر الذى كانت فيه طيبة
عاصمة للامبراطورية المصرية، عندما تدفقت الثروة عليها وأظلم المجد العربى،
حتى لقد أصبحت أشبه بكعبة العالم المعروف في ذلك الوقت. فكانت الوفود
تقصدها من كافة أرجاء العالم إما لتقديم الجزية لفرعونها العظيم إذا كانت
قادمة من البلاد التي تدخل ضمن ولايات الامبراطورية المصرية، أو لتقديم
الهدايا تجنبيا لبطشه إذا كانت من البلاد الأخرى التي تقع في نطاق نشاط
الجيش المصرية. أو طمعا في ذهبه إذا كانت خارج هذا النطاق، ومثال
ذلك بابل التي كان ملكها يصف مالى فرعون مصر من الذهب بأنه «كالتراب»
في كثرته.

... هكذا ذاع « صيت » طيبة ، وذاعت شهرة ثروتها وذهبها ، واستمدت
هذه الشهرة تدوى في وعى الزمن حتى بعد زوال الامبراطورية المصرية وذهاب
مجد طيبة وعزها بعدة قرون ، فتزداد أصداء مجدها وذهبها في أخذ أناشيد
الابلياذة ، إذ يقول هوميروس في هذا النشيد :

هناك في طيبة المصرية ، حيث تلمع أكوام سبائك الذهب النفيس ...
طيبة ذات المائة باب حيث يمر في شبه مشية عسكرية ...

أربعائة من الرجال الأبطال بخيلهم وغرباتهم ..
من كل باب من أبوابها الضخمة ... (٢٢٦) .

في ظل هذا المجد العريض وتلك الثروة المتدفقة ، عاش أهل طيبة أحلى
أيامهم ، فبعد أن جسدوا وتعبدوا منذ أن تخلصوا من الهكسوس وتمكنوا من
بناء أكبر امبراطورية في عصرهم ، واستغرق ذلك منهم النصف الأول من
الأسرة الثامنة عشرة - بدأوا منذ النصف الثاني من عصر هذه الأسرة في الإخلاد
إلى الراحة والدعة ، والتمتع بثمار كدهم وفتوحاتهم . وطاشوا بحياة ناعمة وادعة
فترقت مشاعرهم وتهذبت أحاسيسهم ، وانعكس ذلك كله على فتونهم فسادت
فيها الرقة والتعومة والليونة .

وفي المجتمعات المترفة ، وخاصة في العصور القديمة ، يلعب العنصر النسائي
(الحریم) دورا هاما . وقد أكثر المصريون من النساء في قصورهم ومنازلهم ،
وأغلبهم من أسيرات الحرب والجواري والإماء . اتخذ المصريون منهن محظيات
واتخذت المصريات منهن وصيفات .

وكان لغلبة العنصر النسائي في قصور المصريين من أشراف طيبة ، ولحياة

الترف التي عاشوها ، والتي تجلت بوضوح في صور المآدب والحفلات ومجالس الطرب التي أكثروا من رسومها على جدران مقابرهم ، كان لكل ذلك أثر في غلبة رسوم النساء في فن التصوير في ذلك العصر .

لهذه الاسباب كلها ، ولما كانت خصائص الرقة والليونة ووضوح التعبير التي تميز بها فن التصوير في ذلك العصر تظهر أكثر وضوحا في رسوم النساء ، فقد انتقينا من رسوم النساء في ذلك العصر عدة أمثلة (الاشكال من ٩٤-١٠٠) لتكون موضوعا لدراستنا . وهذا التوحيد لنماذج الدراسة يساعدنا على إبراز أوجه المقارنة ، مما يمكننا من تتبع مراحل تطور فن التصوير خلال ذلك العصر بطريقة أكثر وضوحا ، والتعرف على الخصائص المختلفة التي تميزت بها كل مرحلة .

ولكن قبل أن نبدأ هذه الدراسة ، من المناسب أن نستعرض أبرز موضوعات التصوير على جدران هذه المقابر ، حتى يمكن إعطاء صورة متكاملة عن حياة المصيرين في طيبة ومظاهر نشاطهم في ذلك العصر .

موضوعات التصوير في عصر الدولة الحديثة وما استجد منها

إمتلأت جدران مقابر الأشراف بمناظر تمثل نفس الموضوعات التي سادت في عصر الدولتين القديمة والوسطى ، وفي مقدمتها تلك التي تتعلق بالنشاط الاقتصادي الرئيسي في البلاد ، مثل الزراعة ومراحلها المختلفة من حرث وبذر وحصاد ، ومثل تربية الحيوان . ولم تتعرض هذه الموضوعات لتغير كبير في جوهرها يميزها عما كانت عليه في العصور السابقة (أي من ناحية المضمون) فيما عدا بعض تغيرات طفيفة اقتضتها الحياة الميسرة الجديدة التي عاشها أشراف

طبيعة في عصر الدولة الحديثة . ومثال ذلك ظهور رسوم رى الحدائق بوضوح ،
وما يدل على ازدياد اهتمام المصريين في ذلك العصر بإنشاء الحدائق ضمن قصورهم ،
أى اهتمامهم بالجوانب الجمالية في مبانيهم ، وهى في الوقت نفسه تعكس عشقهم
لجمال الطبيعة الذى يتمثل في أزهارها وورودها ، ونلاحظ ذلك في رسومهم
فقد أكثروا فيها من رسم الزهر ، فمنها ما يضعونه على موائدهم ، ومنها
ما يضعونه على هيئة أكاليل تحلى به النساء رؤوسهن ، أو على هيئة قلائد
تحلى به جيدهن . ولا تخلو مآدب المصريين في ذلك العصر من صور الزهور
يمسك بها الرجال والنساء وهم يستمتعون باستنشاق أريجها (شكل ٩٤) .

ومن المناظر التى ترجع لعصر الدولتين القديمة والوسطى وحافظت على
طابعها العام في رسوم مقابر الاشرف ، مناظر الصناعات المختلفة كالصناعات
الزراعية وصناعة الجلود وصناعات النجارة والخشب (صناعة الاثاث وغيره)
وصناعات الاحجار (نحت التماثيل والتوايت) والمعادن (الذهب والنحاس)
وصناعات الفخار وغير ذلك .

غير أن هناك صناعة جديدة استحدثت في ذلك العصر وهى صناعة العربات
الحربية . فمن المعروف أن هذه العربات لم تعرف في مصر قبل عصر الهكسوس .
وفي أوائل عصر الدولة الحديثة كان المصريون يستوردونها من غربى آسيا
ثم أخذوا يصنعونها بأنفسهم وأنشأوا الورش الخاصة بهذه الصناعة .

ومن المناظر التى استمرت كما كانت في عصر الدولتين القديمة والوسطى ،
مناظر الصيد والقنص ، وخاصة ما يمثل منها صاحب المقبرة في رحلة صيد مع
أسرته . غير أن مناظر الدولة الحديثة تتميز بطابع أكثر ألفة وإنسانية عن
مناظر العصور السابقة . فبينما نجد زوجة وبنات صاحب المقبرة في مناظر العصور

السابقة مثله بعيدا عنه وهو يصطاد في القارب ، نجد في مناظر الدولة الحديثة أن الزوجة اقتربت منه فوقفت خلفه وهي تطوقه بذراعيها في حنان ، بينما جلست الابنة فوق القارب وهي تمسك برجل والدها (٢٢٧) . ولا شك أن هذا التعبير الجديد الذي حل محل الأسلوب الصارم في العصور السابقة ، يتماشى مع ما اتصف به المصريون في عصر الدولة الحديثة من رقة المشاعر وما تميزت به حياتهم من ألفة ورقة وإحساس عاطفى غامر .

وإلى جانب هذه الموضوعات التى استمرت من عصر الدولتين القديمة والوسطى فى مجملها ، ظهرت موضوعات جديدة تماما وفى مقدمتها الموضوعات التى تتصل بالنشاط الخارجى وفتوحات المصريين وأبهة الامبراطورية . مثل مناظر الوفود الأجنبية وهى تقدم الجزية والهدايا لفرعون مصر أو لوزيره . واكمل واوضح مثال لما المنظر الممثل فى مقبرة رخميرع وزير الفرعون تحتمس الثالث (٢٢٨) . فنشاهد هذه الوفود مرتبة على أحد جدران المقبرة فى خمسة صفوف افقية وقد حمل افرادها أنواع الجزية أو الهدايا من منتجات بلادهم وهم يتجهون الى حيث وقف الوزير رخميرع الذى يستقبلهم بوصفه وزير الجنوب ونائب الفرعون . ربما لى يقدمهم بعد ذلك بدوره أو يقدم رؤسائهم الى الفرعون . ففى أعلى الصفوف مثل وفد بلاد بونت (الساحل الشمالى للصومال) (*) يليه فى الصف الاسفل وفد جزيرة كريت ، يليه

(*) اختلف المدلول الجغرافى لهذه البلاد عند المصريين القدماء باختلاف العصور ، ولكن لا يخرج عن نطاق الساحل الاfrيقى للبحر الأحمر . فقد كان المصريون يطلقون هذا الاسم على البلاد التى يحصلون منها على البخور ، مما ينطبق على هذا الساحل أكثر من انطباقه على الساحل الاسيوى المقابل . وذلك فيما عدا منطقة حضرموت المطلة على المحيط الهندي والتى تتوفر فيها أنواع جيدة من البخور ، وقد اشتهرت بذلك فى العصور القديمة .

وفد بلاد النوبة ، يليه وفد بلاد الشام ، يليه صف من الأسرى والإماء النوبيين والسوريين فقط . ويلاحظ أن هذا الترتيب يتفق الى حد كبير مع قرب هذه البلاد أو بعدها عن مصر . فان بلاد بونت التي مثل وفدها في أعلى الصفوف هي أبعد المناطق عن مصر نحو الجنوب ، وجزيرة كريت التي يأتي وفدها في الصف الثاني ، هي أبعد ما نحو الشمال ، يليها النوبة وهي أقرب من بونت إلى الجنوب من مصر ثم الشام وهي أقرب من كريت إلى الشمال من مصر . كذلك يلاحظ أن الأسرى والإماء الممثلين في أسفل الصفوف ، هم من النوبيين والسوريين فقط ، أي من البلاد التي غزتها مصر بحد السيف ، وكانت ترسل إلى مصر الأسرى والإماء والعبيد ضمن جزيتها السنوية . وقد ظهر بين هؤلاء نساء نوبيات وسوريات وهن يمسكن بأطفال صغار ، وذلك يوضح لنا تزايد العنصر الأجنبي في طيبة وخاصة من النساء .

وقد ظهر أفراد كل وفد يحملون منتجات بلادهم . وقد تكررت بعض هذه المنتجات مع الوفود . غير أننا نلاحظ أن المنتجات التي لا تتكرر مع الوفود الأخرى ، هي التي تميز الانتاج الرئيسى للبلاد التي جاء منها الوفد . فمثلا نلاحظ أن وفد بونت قد جاء بشجرة بنحور موضوعة في أصص يحملها رجلان . وأن وفد كريت يحمل الأواني المنوانية ذات الزخارف الحلزونية . وأن وفد النوبة قد أحضر زرافة ، كما أن اثنين من أفرادهم يحملان أطباقا بها حلقات من الذهب . ورغم أن حلقات الذهب ظهرت بين منتجات بعض الوفود الأخرى

والوسطى . ولما كان المرجح أن المصريين لم يجازفوا بالابحار اليها لصعوبة عبور البحر الأحمر وبوغاز باب المنب وخطورته على السفن في تلك العصور ، وفي العصر الذي نحن بصدده أي عصر تحتمس الثالث ، يرجح أن مداول بونت عند المصريين كانت الساحل الشمالى لجمهورية الصومال الحالية ، كما تدلنا على ذلك القرائن الأثرية والنباتية والحيوانية (٢٠٨) .

إلا أنها لم تمثل وقد حملها أفراد الوفد مثلما فعل وفد النوبة . ولعل الفنان أراد بذلك أن يشير إلى أن الذهب من بين المنتجات الهامة لبـلاد النوبة . وكان الفنان المصري مغرماً بهذا النوع من «الإيماءات» إلى الأشياء التي تتميز بأهمية خاصة في رسومه . أما وفد الشام فقد جاء بحصان وعربة حريصة وفيل . ويبدو أن المصريين قد تبين لهم تفوق الأفيال الآسيوية على الأفيال الأفريقية ، وهي الناحية التي لم يدركها البطالة فيما بعد ، إلا بعد أن استخدموا الأفيال الأفريقية ، إذ تبين لهم شراستها وصعوبة قيادتها بالنسبة للأفيال الآسيوية .

ومن المناظر التي استجذت في هذا العصر والتي كانت من نتائج نشاط الاتصالات الخارجية للمصريين في عصر الإمبراطورية ، مناظر السفن الأجنبية وهي ترسو في الموانئ المصرية وقد جلبت سلعها للمقايضة . ومن ذلك مناظر السفن السورية (٢٣٠) ومناظر السفن البوننتية (٢٣١) .

ومن السمات المميزة المرسوم في مقابر الأشراف تمثيل صاحب المقبرة على جدران مقبرته وهو يمارس اختصاصاته في مجال عمله الوظيفي . وقد أشرنا لذلك فيما سبق (راجع ص ٣١٦) . ولا شك أن هذه الظاهرة تدل على وجود « اختصاصات » محددة للموظف المصري في عصر الإمبراطورية أو على الأقل أكثر تحديدا بالنسبة للعصور السابقة عندما كان صاحب المقبرة يمثل وهو يشرف على أعمال متعددة أغلبها تتصل بضيافته وأملاكه ، ولا يظهر بينها اختصاص محدد . وربما يرجع ظهور هذه « الاختصاصات المحددة » لرجال الدولة في عصر الإمبراطورية إلى سببين : أولهما اتساع الدولة المصرية وبلداتها تعقد اجراءاتها مما استدعى ظهور ما نسميه « بالتخصص » . ولعل في إنشاء وظيفتين للوزارة إحداهما للجنوب والأخرى للشمال (راجع ص ١٥) بدلا من

وظيفة واحدة كما كان الشأن في العصور الماضية - لعل في ذلك ما يشير إلى الاتجاه نحو هذا « التخصص ». أما السبب الثاني فربما يرجع إلى اختفاء الطبقة الأرستقراطية في هذا العصر وظهور الطبقة الوسطى التي يركز أفرادها على وظائفهم باعتبارها أساس مكانتهم الاجتماعية وذلك على العكس من أفراد الطبقة الأرستقراطية الذين مثلوا على مقابر عصر الدولتين القديمة والوسطى والذين كانت أملاكهم وضياعهم هي أساس مكانتهم الاجتماعية .

هذا عن الموضوعات التي انتشرت في تصكوات التصوير في مقابر الاشراف في عصر الدولة الحديثة، سواء ما استمر منها من عصر الدولتين القديمة والوسطى ، أم ما استجد في عصر الدولة الحديثة .

مدى تغير فن التصوير عن «التغير» في عصر الإمبراطورية .

أما بالنسبة لمدى تغير فن التصوير عن جوانب التغير في أسلوب حياة المصريين في ذلك العصر ، وعماساد حياتهم من ترف ودعة وماتميزوا به ، خلال ذلك العصر وخاصة خلال النصف الثاني منه - من رقة وليونه وألفة تجلت في رسوم النساء بوجه خاص ، فالذي نلاحظه في هذه الرسوم أنها تعبر عن إحساس مرمف في تصوير الإناث، كما كثرت فيها حالات التحرر من قواعد الفن المصري التقليدية بالنسبة للعصور السابقة . ولاشك أن هذا التحرر نتيجة لقبول المصريين لمبدأ التغير بعد اختلاطهم بالشعوب الأجنبية سواء في بلاد هذه الشعوب أم في مصر نفسها، بمن كان يقداليها من أفراد هذه الشعوب وما كان يدخل قصور المصريين منهم وخاصة من نسائهم ، حيث يتخذ المصريون منهم زوجات أو محظيات أو وصيفات .

وقد بدأت بوادر التغير من التقاليد القديمة نحو الروح الجديدة تظهر منذ عصر تحتمس الثالث ، وهي المرحلة الأولى في تطور فن التصوير في طيبة في

عصر الدولة الحديثة . وتمثل هذه المرحلة مناظر مقبرة زخميرع ويطلق مؤرخو الفن على هذه المرحلة اسم مرحلة « الاركايزم » أى « التمسك بالقديم » Archaism (٢٢٢) نظرا لأن الرسوم كان يسودها طابع رسوم العصور السابقة على عصر الدولة الحديثة ، فقد كان عصر تحتمس الثالث مازال قريب العهد بطرد الهكسوس فكانت الروح القومية التي نشأت بعد طرد الغاصب مازالت متأججة في نفوس المصريين ، وحبها لإحياء لأجداد الماضى والتمسك بالتراث القديم . كذلك كان المصريون مازالوا مشغولين بالحروب والفتوحات الخارجية ولم يلقوا السلاح بعد . ولكن تدفق الثروة على مصر ودخول العناصر الأجنبية إلى البلاد أخذ يحدث نوعا من التغيير . ونلاحظ بواحد هذا التغيير بين ثنايا الطابع الغالب للقديم في منظر حفلة النساء في مقبرة زخميرع (شكل ٩٤) . ففي هذا المنظر ظهرت النساء مصنفوفة في أشكال متراصة متشابهة وراء بعضها وفي أوضاع جامدة . وهذا لاشك تحقيقا لمبدأ « الوقار » الذى يسود الأشكال المصرية حتى في رسوم المآدب ومجالس الطرب . ويتجلى ذلك الجود أيضا في رسم الفتاة التي تعزف على العود (المصنف العلوى إلى اليسار) ، فقد رسمها الفنان وهي تركز على العود في وضعية جامدة . وظهر الجود أيضا في أشكال السيدات اللاتي يجلسن أمامها وهن يصفقن ، إذ المفروض أنهن يقمن بذلك لإحداث الإيقاع على نغمات العود الذى تعزف عليه الفتاة . ولكن الفنان فعمل بينهم وبين الفتاة وجعلهن يواجهن الوصيفات اللاتي يقدمن لهن الشراب . وهذه الأوضاع كلها من الأوضاع القديمة التي جعلت من رسوم هذه المقبرة نموذجا لمرحلة « الاركايزم » .

أما نواحي التغيير والتجديد التي كانت من بوادر تأثير الروح الجديدة ، فتظهر في تحرر الفنان من الأوضاع المألوفة وذلك في رسم إحدى الوصيفات

فى وضع غير مألوف ، أى من ثلاثة أرباع جسمها (الصف الأسفل إلى اليمين). وقد مثلها الفنان وهى تستدير فى حركة رشيقة لتصب الشراب لإحدى المدعوات ، ولو أنه أخطأ فى رسم قدميها ، كذلك ظهر شئ من الليونة فى رسوم الوصيفات وهن ينحنين فى رشاقة لصب الشراب للمدعوات ، أو لتزيين جيدهن بقلائد الزهر . وقد أضفت الطريقة التى اتبعها الفنان فى رسم جداول شعورهن وهى تنسدل على وجوههن كالخمار الأسود الشفاف، أضفى ذلك على وجوههن نعومة وجاذبية . وقد وضح الفنان بالكتابة الحديث الذى يدور بين الوصيفات والمدعوات . ومن ذلك أن الوصيفة المرسومة من ثلاثة أرباع جسمها تخاطب السيدة التى تصب لها الشراب قائلة « لزوجك (كا) مع التمنيات بيوم سعيد » . وبديهي أن هذا يدل على أن المصريين كانوا يعتبرون كل شراب أو طعام يرسم على جدران المقبرة هو بمثابة قربان يقدم للروح أو « الكا » .

وفوق السيدات اللائى يصفقن دون الفنان عبارة معناها غامض ولكن ربما يكون مؤداها أنهن يتسائلن عما إذا كان الشراب الذى يقدم لهن يؤدى إلى فقدان الوهى . أما العبارات المكتوبة فى الصف الأسفل إلى اليسار فهى تدلنا على مدى إغراق الفن المصرى فى المثالية . فهى تصف السيدة الجالسة تتلقى الشراب من الوصيفة الواقفة أمامها بما يفهم أنها « والدة الوزير رخميرع » (٢٣٣) ومعنى ذلك أنها متقدمة فى السن ولكنها رغم ذلك مثلت فى هيئة فتاة فى مقتبل العمر وميعة الصبا . وقد ميزت عن باقى المدعوات - اللائى ظهرن يجلسن على حصر - بأن ظهرت تجلس على كرسى كما اختصت وحدها بمائدة تزخر بألوان الطعام الفاخر .

من هذا ترى أن رسوم حفلة النساء فى مقبرة رخميرع قد ظهرت فيها بوادر

تغير طفيف من الأوضاع القديمة للفن المصرى إلى الاتجاهات الجديدة .

والمرحلة الثانية في تطور فن التصوير في طيبة في عصر الدولة الحديثة يطلق عليها مرحلة « الرقة والرشاقة » أو « الرشاقة والسحر » (Grace and Charm) (٢٣٤) وتشمل عصرى امنحتب الثانى وتحتمس الرابع . وواضح من تسميتها أن هذه الصفات سادت في الرسوم المصرية في تلك المرحلة . ولاشك أن ذلك نتيجة للحياة الناعمة ، فقد خفت حروب المصريين وركنوا إلى حياة الدعة والهدوء وأخذوا يستمتعون بثمار إنتصاراتهم ، وبما تدفق عليهم من ثروة ، وبما اقتنوه من جوارى وعبيد . فازداد الإختلاط بينهم وبين الأجانب وأدى هذا الإختلاط إلى إزدياد قبول المصريين للتغيير وللجديد ، فظهرت الحركات أكثر ليونة ورشاقة وغاب عليها الجانب التعبيرى ، كما زادت حالات التحرر والخروج عن القواعد المألوفة .

وإلى هذه المرحلة ترجع أغلب المقابر المألوفة لنا أسماءها: مثل مقابر « نخت » و « مننا » و « جسر كارع - سنب » . وقد ذاعت شهرة هذه المقابر لنفس السبب أى لرشاقة ورقة رسومها ، فضلا عن أن أغلبها في حالة جيدة بالنسبة لرسوم غيرها من المقابر . وكان « نخت » يشغل وظيفة الكاتب والفلكى الخاص بمعبد آمون في عصر تحتمس الرابع . ومن أشهر المناظر في مقبرته منظر العازقات الثلاث ومناظر الزراعة . (٢٣٥) وكان « جسر كارع - سنب » يشغل وظيفة الكاتب والمحاسب الخاص للغلال في مخازن معبد آمون في عصر تحتمس الرابع أيضا . أما « مننا » فكان يشغل وظيفة كاتب حقول الفرعون تحتمس الرابع (٢٣٦) .

وقد انتقينا من رسوم مقبرتي « جسر كارع سنب » و « ميننا » منظرين

يوضحان الاتجاهات الجديدة. فمن رسوم « جسر كارع سنب » رسم « الفرقة الموسيقية » (شكل ٩٥) وتتكون هذه الفرقة من عازفة على الجناك (Harp) وعازفة على العود وراقصة صغيرة وعازفة على الناي وعازفة على القيثارة . ويمكننا أن نتبين ظهور الاتجاهات الجديدة في حركة العازفة على العود إذا قارناه بالعازفة على العود في رسوم مقبرة رخميرع التي سبق الحديث عنها (شكل ٩٤) فبدلاً من تلك الوقفة الجامدة لعازفة رخميرع ، تجلت في حركة عازفة جسر كارع سنب الروح التعبيرية . فظهرت الفتاة وهي تخطو برجلها وتشمخ بأنفها في نشوة وطرب . وقد كرر المصور هذه الحركة التعبيرية وأكدها في حركة الراقصة الصغيرة المشابهة لها . ثم أظهر الرسام الوحدة والارتباط بين العازفات عندما جعل عازفة الناي تستدير إلى الخلف نحو عازفة القيثارة ربما لتشاركها في ضبط إيقاع النغمات . وهذا الارتباط والوحدة في الرسم يختلفان عن العزلة التي ظهرت في جلسة السيدات الثلاثي مثلان في رسوم رخميرع وهن يصنفن على نغمات العود الذي تعزف عليه الفتاة الراقصة خلفهن ، وقد أعطيت الفتاة ظهورهن كأنهن في « عزلة » عنها . وبذلك تميز رسم مقبرة جسر كارع سنب إلى جانب النواحي التي ذكرناها بآراء نوع من المشاركة الوجدانية والإحساس العاطفي بين شخصي الرسم مما افتقرت إليه رسوم مقبرة رخميرع .

ويظهر التحرر أيضاً ، وإن كان تحرراً من نوع آخر ، في الوحدة الصغيرة التي انتقيناها من رسوم مقبرة مننا (شكل ٩٦) وقد وجد الفنان - شأنه في كل عصور التاريخ المصري القديم - مجالا للتحرر في أمثال هذه الوحدات الصغيرة . ولكن في تحرره في وحدة مقبرة « مننا » كان أكثر واقعية وأعرق تعبيراً وعاطفية ، فكان بذلك أكثر حساسية من الفنانين الذين سبقوه . وقد وردت هذه الوحدة الصغيرة ضمن منظر حصاد القمح في هذه المقبرة ، فرسم الفنان أسفل

اثنين من الرجال الذين يحملون الأكياس المملوءة بالسنايل - رسم منظرين صغيرين في العلوي منها ظهرت فتاتان تتعاركان على سنايل القمح وتشد إحداهما شعر الأخرى ، وفي الوقت نفسه تطبق على يد غريمتهما التي تشبهت بحزمة كبيرة من السنايل . وقد أضفت هذه الوحدة الصغيرة نوعاً من التوتر كشر من الرثابة العامة للمنظر الحصاد . وأسفل هاتين الفتاتين المتعاركتين ، رسم الفنان فتاتين أخريين يتباين مظهرهما تماماً مع المنظر العلوي . فقد ظهرت إحدى الفتاتين تحاول إخراج شوكة من قدم زميلتها التي قدمتها لها في استسلام وقد مال جسمها إلى الخلف كرد فعل لحركة الرجل إلى الأمام . ويبدو أن الفنان يقصد من هذه اللبسات الصغيرة إضفاء جو من التنوع على رسوم الحصاد المحيطة بها . كما يقصد إظهار دقة ملاحظته وقدرته على الابتكار . غير أن الوجدتين تجلب فيهما روح العصر وهي التحرر والتعبير عن المشاعر ، وقد أبرز الفنان هذا التعبير عن طريق التباين بين حركات العنيفة في وحدة الفتاتين اللتين تعاركان وبين حركة الاستسلام والمودة بين الفتاتين المتآلفتين .

وسار التحرر في طريقه ، وازدادت حالات التحرر والخروج على القواعد المتألفة . كما ازدادت رسوم الإناث زقة وليونة . فعلى قطعة من جدار نزلت من إحدى المقابر المجهولة ومحفوطة الآن في المتحف البريطاني (شكل ٩٧) ، يبدو أنها ترجع لعصر لاحق لعصر تحتمس الرابع كما يدل على ذلك طراز الملابس ذات الثنيات التي شاعت منذ عصر امنحتب الثالث وخلال الفترة الباقية من عصر

الاسره الثامنة عشرة وفي عصر الأسرة التاسعة عشرة (*) - على هذه القطعة ، رسمت مجموعة من السيدات كن فيما يبدو جزءا من منظر حفلة . ويظهر التحرر من القواعد بوضوح في رسم العازفة على الناي وزميلتها المجاورة لها بوجوههن وأجسامهن من أمام . وقد بلغت الرشاقة والليونة قمتهما في انحناءات الراقصتين وفي تداخل حركاتهن . وقد أبدع الفنان في تمثيل الطراوة والليونة في أجسادهن باستخدام الخط ، فاضفى على الأجسام مظهرا لدنا وجعلها تبدو كأنها تتدفق حيوية وجرارة .

وتظهر الوحدة والإرتباط من العازفة ومن السيدات اللاتي يصنفن لها ، في إتجاهين نحو العازفة . وبذلك تختلف هذه الوحدة عن « العزلة » في منظر مقبرة رخميرع وتمشى مع الاتجاه الذي ظهر في منظر مقبرة جسر كارع سبب أى في المرحلة الثانية . وفي جميع هذه المناظر ، نلاحظ مجاميع الحلى الفاخرة في أذرع النساء وحول صدورهن ، كما نلاحظ أكاليل الزهور ومخاريط العطر فوق رؤوسهن . ويبدو أن مخاريط العطر هذه كانت تتكون من دهن عطري يذوب تدريجيا فيختلط بالشعر ، وينشأ عن ذوبانه أريجاً عطرا يتكامل مع أريج أكاليل الزهر التي تحيط برؤوسهن وجيدهن أو أريج الزهور التي يمسكن بها (شكل ٩٤) فيعم المكان جواً عبقاً معطرا يبعث النشوة والبهجة في النفوس .

(*) يقسم مؤرخو الفن تطور فن التصوير خلال الفترة الباقية من الأسرة الثامنة عشرة (بعد عصر تحتمس الرابع) وطوال عصر الأسرة التاسعة عشرة الى مرحلتين ثالثة ورابعة أطلقوا على الثالثة اسم المرحلة الأكاديمية Academicism وهذه المرحلة مهدت لها في نظرهم ثلاث فترات الاولى تشمل عصراً منحتب الثالث وقد أطلقوا عليها الكلاسيكية Classicism والثانية تشمل عصر اخناتون وهي فامضة ولم يظهر تأثيرها الا في عصر الرعامسة . والثالثة هي عصر توت عنخ آمون وقد ساد فيها أسلوب جذاب وان كان فيه شيء من التكلف . أما المرحلة الرابعة فتشمل عصر الأسرة التاسعة عشرة (٢٢٧) وقد اكتفينا بدراسة المرحلتين الاولى والثانية لأن الاولى تمثل مرحلة الانتقال والثانية هي التي ظهرت فيها اسس التغيير . وقد سار التطور في المرحلتين الباقيتين بين مد وجزر حتى انتهى الامر بتدهور فن التصوير في أواخر عصر الدولة الحديثة .

التصوير الحر على الاستراكا والبردى: (*)

ومن بين الرسوم التي تبدو فيها براعة الفنان المصري في استخدام الخط ، رسم لراقصة على استراكا من الحجر وهي تنثنى في حركة بهلوانية رشيقة (شكل ٩٨) . وقد عبر الفنان بانسيابية الخط عن ليونة حركتها ومرونتها ، وأظهرها وقد تدلى شعرها في غزارة . وإن كان البعض يعيب على الرسام تمثيل القرط متجها إلى أعلى أى دون أن يتدلى من أذنها كما يجب أن يكون ، تمشيا مع حركة الرأس المقلوبة . ولكن يبدو أن الفنان أراد أن يظهر القرط كاملا لكي يتكامل مع جمال الراقصة ، ويضفي على وجهها جاذبية وإغراء .

والحقيقة أن رسم الراقصة بهذا الإثناء قد بلغ الذروة في تمثيل الحركة والمرونة في رسوم الراقصات . وربما ساعد الفنان على هذا التحرر أنه من الرسوم الحرة ، ويبدو أن الفنان رسمها لهوايته الخاصة .

والواقع أن قطع الاستراكا التي كان الفنان يرسم عليها تخطيطاته أو رسومه لهوايته الخاصة قد سجلت كثيرا من الرسوم المتحررة ، ليس من الناحية الفنية فقط ، بل من نواح أخرى ، ومن بينها رسوم ذات طابع سُخْرِي . ومثال ذلك رسم سُخْرِي لامرأة بدينة ر شكل ٩٩ إلى اليسار ! يبدو أن الفنان أراد منه تقليد شكل زوجة أمير بونت المرسوم على جدران معبد حتشبسوت في الدير البحري (شكل ٩٩ إلى اليمين) للسخرية من بدانتها المفرطة . وكان الفنان الذي رسمها على جدران هذا المعبد قد بالغ في إظهار بدانتها وترهلها على ما يبدو . وكان الفنان المصري يحلو له إظهار بدانة نساء الشعوب السوداء في رسومه لإظهار التباين بينهن وبين رسوم النساء المصريات ذوات القوام النحيل الممشوق . من النواحي التي تلفت نظر من يشاهد رسوم النساء المصريات على الآثار المصرية ،

* هذا النوع من التصوير بطبيعة الحال لاعلانية له بموضوع التصوير في مقابر الاشراف ، وقد أوردناه لأنه شاع في ظيبة في أواخر عصر الدولة الحديثة ، ووجدت نماذجه في منطقة مقابر الفنانين والصناع بدير المدينة (راجع ص ٣١٤) .

أنها تخلو تماماً من تصوير امرأة مصرية بجسم بدين . وبالطبع ليس معنى هذا خلو مصير الفرعونية في جميع عصورها من النساء البدينات ، ولكن معناه أن الجسم المثالي للمرأة في نظر المصريين هو الجسم النحيل الممشوق . ولعل هذا دليل على رقي وتحضر الشعب المصري القديم ، إذ المعروف أن تفضيل المرأة البدينة لا يوجد إلا لدى الشعوب البدائية أو المتخلفة عن ركب الحضارة . وقد ظلت الشعوب الزنجية في أفريقيا حتى في عهد قريب — وربما مازال بعضها إلى اليوم — يعتبر البدانة في المرأة من علامات الجمال .

ومن الرسوم المتحررة على الاستراكا أيضاً التي كان الفنان يمارسها لهوائته الخاصة على ما يبدو ، الرسوم الهزلية ، فقد ظهرت في هذه الرسوم أشكال حيوانات مفترسة تتآلف مع الحيوانات التي تعيش عليها . ومثال ذلك رسم لذئب يعزف على الناي لغزال أو ماعز . كذلك رسم لقط يسوق سرباً من الأوز (٢٣٨) . وهذه المناظر نفسها رسمت على ورق البردي ، وذلك على إحدى البرديات المحفوظة في المتحف البريطاني (شكل ١٠٠) . هذا بالإضافة إلى مناظر هزلية أخرى منها منظر لأسد يلعب «الضاما» مع وعل أو غزال . وإن تكرار هذه المناظر الهزلية على البردي وعلى الفخار ، يدل على أنه ربما كان لها مغزى خاص . وإذا علمنا ترجع إلى أواخر الأسرة العشرين أي بعد زوال الامبراطورية المصرية ، فربما أمكننا إدراك مغزاها . ففي ذلك العصر وصل الضعف بالفراغة إلى أبعد مدى (وهو العصر الذي حدثت فيه سرقات المقابر ، راجع ص ١٠٥) ، فتراخت قبضة السلطة المركزية وساءت الأحوال الاقتصادية في البلاد وعجزت الحكومة عن دفع رواتب عمال الجبانة الملكية في طيبة الغربية . فأخذ هؤلاء يتظاهرون مطالبين بصرف رواتبهم .

وقد ترجمه زعماءهم للوزير طالبين صرف حقوقهم ، فرد عليهم الوزير بعبارة غريبة إذ قال لهم « هل أنا معين لكي آخذ وأنتهب ؟ » (٢٣٩) كما وردت في أقوال العمال وهم يتظاهرون طالبين صرف رواتبهم عبارة أخرى عن الفرعون لها غرابتها أيضا إذ قالوا « حقا إن مركز فرعون هذا سيصيبه سوء ! » (٢٤٠). وهذه العبارات لاشك تدل على تبحرؤ الناس على فرعونهم الذى كان المفروض أن ذاته لا تمس فى مركزه المؤله . كما تدل عبارات الوزير على أنه يحاول أن يدفع عن نفسه إتهاما غير مباشر بالتهب والسرقة . ويبدو أن العمال لم يجرؤا على توجيه الاتهام المباشر لأولى الأمر فى طيبة . فتفوهوا بالتلميحات التى تتضمن هذا الاتهام . وربما كان موقف هؤلاء العمال وما يعانونه مثالا لما كان يعانيه الشعب فى مصر من حكماءه فى ذلك العصر المضطرب ، ولما كان يشعر به من كبت وعجز عن الإفصاح بالإتهام الصريح المباشر . فلجأ الفنان ، وهو أداة الشعب فى التعبير وفى التنفيس عن الكبت - إلى التعبير عن ذلك الكبت بالرموز . فربما رمز هؤلاء الحكام بالذئاب والقطط والأسود الذين أصبحوا رعاة لفرائسهم من ماعز وأوز وغزلان . فإذا صح أن الفنان المصرى قد استهدف من رسومه الهزلية هذه ، السخرية من مفاسد الحكام ، فانه بذلك يكون قد سبق فناني العالم الحديث فى اتخاذ الرسوم الهزلية - التى تشبه الرسوم الكاريكاتيرية فى عصرنا الحاضر - وسيلة للتنفيس عن الكبت الشعبى والسخرية من الحاكم الظالم .

هوامش الكتاب وأسماء المراجع^(١)

(هوامش الصفحات من ١ - ٢٥)

(٦) شخصية مصر ص ٧	تمهيد
(٧) فرانكفورت ، في : ما قبل الفلسفة ص ١٤	(١) كان التاريخ الاقدم قد حددته العالم الألماني « ادوارد ماير » Edward Meyer وأخذ به أغلب علماء المصريات (مصر ص ٥٠) ثم ظهر رأى جديد يقول بأن وضع التقويم الشمسي تم في بداية عصر الدولة القديمة (الشرق الأدنى القديم ص ٩٨ - ٩٩)
(٨) Sample, Influences p. 328	(٢) مصر ص ١١
(٩) شخصية مصر ص ٧	(٣) جمال الدين مختار في « تاريخ الحضارة المصرية » ص ٩٤
(١٠) الفن المصري ج ١ لوحة ٨٧	(٤) في موكب الشمس ج ٢ ص ٣٦
(١١) نفس المصدر ج ١ لوحة ٨٨ ب	(٥) السنن النفسية ص ٧٣ - ٧٤
(١٢) نفس المصدر ج ٢ لوحة ٣٤٣ أ ، ب	
(١٣) شمال افريقيا شكل ٦٠	
(١٤) الفن العراقي لوحة ٥٨	
(١٥) Sayed, Mesopotamian Influences p. 6	
(١٦) الفن المصري ج ١ اللوحات ٢١٠ ، ٢١٢	

(١) الأسماء المختصرة للمراجع المذكورة هنا مرتبة أبجديا في قائمة أسماء المراجع المنشورة في آخر الكتاب .

الباب الأول

نظام الحكم

(النظام السياسى والادارى)

(هوامش الصفحات من ٣١ - ٦٦)

(٣٢) الحضارة المصرية ص ١٣٩

(٣٣) المعجم الصغير ص ٢٧٨

(٣٤) حضارة مصر القديمة ص ٣٧٣

(٣٥) Pirenne, Institutions II

p. 101-110

(٣٦) مصر القديمة ج ٢ ص ١٨

(٣٧) Pirenne, Institutions II

p. 173, 205

(٣٨) Ibid. p. 2

(٣٩) مصر القديمة ج ٢ ص ٢٩

(٤٠) الحياة الاجتماعية ص ٣٧

(٤١) Pirenne, Institutions p. 209

(٤٢) مصر القديمة ج ٢ ص ٣١

(٤٣) نفس المصدر ص ٤٦ - ٤٨، ص ٥٥

(٤٤) مصر والحياة المصرية ص ١٣٨

(٤٥) مصر القديمة ج ٢ ص ٤١

(٤٦) نفس المصدر ص ٦٣

(٤٧) عبد المنعم ابو بكر، في تاريخ

الحضارة المصرية ص ١٩١

(١٧) مصر والشرق الأدنى القديم

ج ١ شكل ٢٠

(١٨) شمال افريقيا ص ٢٨٢ - ٢٨٣

(١٩) هيرودوت فقرة ١٤٤

(٢٠) الحضارة المصرية ص ٩٧

(٢١) نفس المصدر ص ٩٧

(٢٢) من العشائر ج ٢ ص ٤٤

(٢٣) نفس المصدر ج ٢ ص ٤٤

(٢٤) نفس المصدر ج ٧ ص ٤٠

(٢٥) نفس المصدر ج ٢ ص ٤٧

(٢٦) نفس المصدر ج ٢ ص ٥١

(٢٧) مصر القديمة ج ٢ ص ٥

(٢٨) حضارة مصر القديمة ص ٢٧٢

(٢٩) أقسام مصر الجغرافية

ص ١٤٩ - ١٥٠ وأنظر أيضا

مصر القديمة ج ٣ ص ١٥٣

(٣٠) Gardiner, Grammar p. 73

(٣١) Ibid. p. 75

(هوامش الصفحات من ٦٩ - ١١٠)

- (٦٥) ديودور الصقلي فقرة ٧٠
 (٦٦) نفس المصدر فقرة ٧١
 (٦٧) مصر والحياة المصرية ص ١٤٣
 (٦٨) عبد المنعم ابو بكر، في : تاريخ الحضارة المصرية ص ١٢٦
 (٦٩) تشريح حور محب ص ٣٠
 (٧٠) الشرق الادنى القديم ص ٢٠٠
 (٧١) مصر القديمة ج ٨ ص ٤٧٦
 (٧٢) ديودور الصقلي فقرة ٧٥
 (٧٣) ديودور الصقلي فقرة ٧٨
 (٧٤) مصر القديمة ج ٨ ص ٣٢٠
 (٧٥) ديودور الصقلي فقرة ٧٩
 (٧٦) مصر والحياة المصرية ص ١٤٧
 وأنظر أيضا Moret, The Nile, p. 300
 Pritchard, Texts p. 216 (٧٧)
 (٧٨) الشرق الادنى القديم ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٩
 (٧٩) مصر والشرق الادنى القديم ج ٦ ص ٤٢ - ٨١
 (٨٠) تاريخ القانون الخاص

ص ٣٣ - ٣٤

(٤٨) Woolley Mankind p. 445

(١١٩) تاريخ القانون الخاص ص ١٦-٧

(٥٠) تشريح حور محب ص ٧

(٥١) مصر القديمة ج ٢ ص ٦٢

(٥٢) ديودور الصقلي فقرة ٧٨

(٥٣) في موكب الشمس ج ١ ص ١٩٤

(٥٤) مصر الخالدة ص ٢١١

(٥٥) الشرق الادنى القديم ص ١٥٠

(٥٦) فجر الضمير ص ٢٢٢

(٥٧) تاريخ مصر ص ١١٥

(٥٨) مصر القديمة ج ٣ ص ١٧٤

(٥٩) نفس المصدر ص ٢٢٦

(٦٠) نفس المصدر ص ٤٦٤

(٦١) عبد المنعم ابو بكر، في : تاريخ الحضارة المصرية ص ١١٨

(٦٢) مصر القديمة ج ٣ ص ٣٨٣

(٦٣) نفس المصدر ص ٣٨٠

(٦٤) تطور الفكر والدين ص ٣٣٠

هامش (١)

الباب الثاني
الفكر الدينى والعقائد

(هامش الصفحات من ١١٧ - ١٤٣)

- | | |
|--|--|
| (١٦) سليم حسن، فى: تاريخ الحضارة المصرية ص ١١٧ | (١) Woolley, Mankind, p 416 |
| (١٧) نفس المصدر ص ٢١٨ - ٢١٤ | (٢) Ibid p 418, 461 |
| (١٨) نفس المصدر ص ٢٢٠ | (٣) Ibid, p 418 |
| (١٩) تطور الفكر والدين ص ٢٥ | (٤) جاكوبسن، فى: ما قبل الفلسفة ص ١٤٧ |
| (٢٠) الفن المصرى ج ١ لرحلة ١١٤ | (٥) أحمد فخري، فى: تاريخ الحضارة المصرية ص ٤١٤ |
| (٢١) فى موكب الشمس ج ١ ص ١٠٠ | (٦) بلوتارك، ايزيس فقرة ١٠ |
| (٢٢) فجر الضمير ص ١١٥ | (٧) الفن المصرى ج ١ لوحة ٩٥ |
| (٢٣) الفن المصرى ج ١ لوحة ٩٣ | (٨) الفن المصرى ج ١ لوحة ١٣٤ |
| (٢٤) الفن المصرى ج ١ لوحة ١١٥ | (٩) الفن المصرى ج ١ لوحة ١٠٥ |
| (٢٥) فجر الحضارة ص ٧٣، ٨٠ | (١٠) الفن المصرى ج ١ لوحة ١٠٦ |
| (٢٦) بلوتارك: ايزيس فقرة ١٣ - ١٧ | (١١) الفن المصرى ج ١ اللوحات ١١٨، ١٠٧ |
| (٢٧) فى موكب الشمس ج ١ ص ٩٠ - ٩ | (١٢) الفن المصرى ج ١ لوحة ٢٢٧ |
| (٢٨) فجر الضمير ص ١٢٢ | (١٣) الفن المصرى ج ١ لوحة ٢٢٦ |
| (٢٩) ديانة مصر القديمة ص ٥١ - ٥٢ | و ج ٢ لوحة ٢٨٦ |
| (٣٠) فجر الضمير ص ١٢١ | (١٤) الفن المصرى ج ٢ اللوحات ٣٩١ - ٣٧٦ |
| (٣١) » » ص ١٢٤ | (١٥) الشرق الادنى القديم ص ٣٢٠ |
| (٣٢) مصر فى العصر العتيق ص ١١٦ | |
| (٣٣) الفن المصرى ج ١ لوحة ١٤٤ | |

(هوامش الصفحات من ١٤٣ - ١٨١)

(٥١) الحياة الاجتماعية ص ١٤٣ .

وقارن : Budge, op. cit. p. 195 - 198

(٥٢) مصر القديمة ج ٥ ص ٢٣٤

(٥٣) Budge, Book of the Dead p. 198 - 2٠2

(٥٤) Ibid. p. 204 - 205

(٥٥) Ibid. p. 18

(٥٦) مصر القديمة ج ٥ ص ٢٣٩

(٥٧) ديانة مصر القديمة ص ٢٦١

(٥٨) مصر القديمة ج ١٦ ص ٧٠٣

(٥٩) بلوتارك : ايزيس فقرة ٢٧

(٦٠) اقسام مصر الجغرافية ص ١٤٣

(٦١) الفن المصرى ج ١ لوحة ٩٤

(٦٢) نفس المصدر لوحة ٩٤

(٦٣) الشرق الادنى القديم ص ٢٩٩

(٦٤) الشرق الادنى القديم ص ٤٧٨

(٦٥) بلوتارك : ايزيس فقرة ٣٧/٣٩

(٦٦) ديانة مصر القديمة ص ٧٢

(٦٧) مصر والشرق الادنى القديم

ج ٤ ص ٢٢٤

(٦٨) ديانة مصر القديمة ص ١٠٦

(٦٩) فجر الضمير ص ٥٥

(٣٤) العمارة شكل ٦٤

(٣٥) فجر الضمير ص ٢٥ : ١٢٦٤

وانظر أيضا : تطور الفكر والدين

ص ٢٢٠ - ٢٣٠

(٣٦) ديانة مصر القديمة ص ٢٥٥

(٣٧) فجر الضمير ص ١٠٨

(٣٨) الحضارة المصرية ص ٢٠٦

(٣٩) فجر الضمير ص ١٦٠

(٤٠) ديانة مصر القديمة ص ٢٥٥

(٤١) فجر الضمير ص ١٦١

(٤٢) نفس المصدر ص ٢٠٣

(٤٣) الحضارة المصرية ص ٢٠٣

(٤٤) ديانة مصر القديمة ص ٢٥٦

(٤٥) سليم حسن، في : تاريخ الحضارة

المصرية ص ٢٢٥

(٤٦) الفن المصرى ج ٢ لوحة ٤٦٨

(٤٧) الحضارة المصرية ص ٢٠٧

(٤٨) الفن المصرى ج ١ لوحة ١٤٦

(٤٩) مصر القديمة ج ٥ ص ٢٣٢

(٥٠) Budge, Book of the Dead

p. 194

(هوامش الصفحات من ١٨٢ - ٢٠٣)

- (٧٨) مصر القديمة ج ٥ ص ٣١٤
 (٧٩) نفس المصدر ص ٣١٠ - ٣١٢
 (٨٠) الشرق الأدنى القديم ص ٣١١
 (٨١) فجر الضمير ص ٣٩٣
 (٨٢) الحضارة المصرية ص ٣٦٦
 (٨٣) Freud, Moses p. 2٤ - 2٥
 (٨٤) Ibid. p. 41 - 46
 (٨٥) قاموس الكتاب المقدس
 ص ١٠٩٧
 (٧٦) Encyclopaedia of Religion
 Vol. III p 679
 (٧٧) Freud, Moses, p. 30, n tel
 (٨٨) Pritchard, Texts, p. 365.

- (٧٤) فجر الضمير ص ٥٥
 (٧١) (ص ١٨٢) (*) الشرق الأدنى
 القديم ص ٣٠٥
 (٧٢) (ص ١٨٤) الحضارة المصرية
 ص ١١٨
 (٧١) (ص ١٨٥) الشرق الأدنى
 القديم ص ٣٠٥
 (٧٢) (ص ١٨٥) نفس المصدر
 (٧٣) الحضارة المصرية ص ٢٠٥
 (٧٤) فجر الضمير ص ٣٩٣
 (٧٥) د د ص ٢٩٦
 (٧٦) Pritchard, Texts p. 363
 note 6
 (٧٧) الشرق الأدنى القديم ص ٣١٠

(*) تكرر أرقام الهوامش ٧١ ، ٧٢ فكتبنا رقم الصفحة بجانبها تمييزاً
 لها عن بعضها .

الباب الثالث الفن المصري

(هوامش الصفحات من ٢٠٨ - ٢٣٧)

- | | |
|---|--|
| (١٩) Ibid. fig. 89 | (١) جاكوبسن ، في : ما قبل الفلسفة
ص ١٤٥ - ١٤٨ |
| (٢٠) هيرودوت فقرة ١٢٤ | (٢) المواد والصناعات ص ٩٧ |
| (٢١) نفس المصدر فقرة ١٢٤ | (٣) نفس المصدر ص ١٢٢ - ١٢٣ |
| (٢٢) الحياة الاجتماعية ص ٦٩ | (٤) العمارة ص ٤٧ |
| (٢٣) مصر القديمة ص ٦١ - ٦٢٥ | (٥) Engelbach, Obelisks. p. 39 |
| (٢٤) الفن المصري ج ٢ لوحة ٣٤٤ | (٦) Budge, Cleopatra's p. 25 |
| (٢٥) Childe, Light p. 83 | (٧) Engelbach, Obelisks p.34 |
| (٢٦) مصر في العصر العتيق ص ٤٨
وما بعدها . | (٨) Baldwin, Eg. Arch. p. 244 |
| (٢٧) شمال أفريقيا ص ٢٦١ وشكل
٨٠ ب . | (٩) الفن المصري ج ١ لوحة ١٩٦ أ |
| (٢٨) Childe, Light p. 54 | (١٠) الفن المصري ج ١ لوحة ٢١١ |
| (٢٩) الفن المصري ج ١ ، لوحة ٢٠٧ | (١١) العمارة المصرية الأشكال
١٤١ ، ١٤٢ ، وأيضاً . |
| (٣٠) مصر في العصر العتيق ص ٢٧٢ ،
١٣٩ وقارن . | Mueller, in : Anc. Arch. fig. 183 |
| (٣١) العماره شكل ٢٠٨ | Baldwin, Eg. Arch p. 244 (١٢) |
| (٣٢) Seligman, Egypt p. 59 | Ibid, p. III 10 , 11 (١٣) |
| (٣٣) أهرام مصر ص ٨٧ - ٨٨ | Clarke, Eg. Masonry, p. 89 (١٤)
& fig. 85 |
| (٣٤) أهرام مصر ص ٨٣ | (١٥) العمارة شكل ٤ |
| | Smith, O.King. fig. 85 (١٦) |
| | Smith, Intercon. fig 34 C (١٧) |
| | Clarke, Eg. Masonry Fig. 89 (١٨) |

(هوامش الصفحات من ٢٣٨ - ٢٦٥)

Clarke, Ibid fig, 86

Ibid. Fig. 89

Ibid Fig. 89

(٥٨) أهرام مصر من ٣٢١

(٥٩) نفس المصدر من ٣٢٣

(٦٠) الهرم الدفين من ١٢٢

(٦١) Hassan, Sphinx P. 63

(٦٢) Ibid. P. 68

(٦٣) Ibid. P. 155

(٦٤) Ibid. P. 156

(٦٥) مصر القديمة ج ١ ص ٣٢١

(٦٦) الأهرامات المصرية من ٢٢٥

(٦٧) الفن المصري ج ١ لوحة ١١٢

(٦٨) نفس المصدر ج ١ لوحة ٢٣٧

(٦٩) العمارة شكل ١٣٨

(٧٠) العمارة شكل ١٣٩

(٧١) العمارة شكل ١٤٠

(٧٢) العمارة شكل ١٤١

(٧٣) العمارة شكل ١٤٢

(٧٤) Clarke, Eg. Masonry

P. 142

Müller, in Anc. Arch. (٧٥)

(٨١) P. 124

(٣٥) العمارة ص ٢٩٢

(٣٦) نفس المصدر ج ١ شكل ١٨٤

(٣٧) نفس المصدر ج ١ شكل ١٨٢

(٣٨) الأهرامات المصرية من ١٤٠

(٣٩) نفس المصدر من ٢٨

(٤٠) الشرق الأدنى القديم من ١٠٧

(٤١) Petrie, Pyramids p. 13

وقارن العمارة ص ٣١

(٤٢) أهرام مصر من ١٤٧

(٤٣) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٢٤

(٤٤) العمارة شكل ١٣٨

(٤٥) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٢٥

(٤٦) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٢٨

(٤٧) العمارة ص ٣٢١

(٤٨) Smith, Art & Arch. p. 40

(٤٩) الأهرامات المصرية من ١٤٠

(٥٠) أهرام مصر من ١٦٤

(٥١) هيروdotus فقرة ١٢٤

(٥٢) الأهرامات من ٢٢٥

(٥٣) الهرم الدفين ص ١٢٢

(٥٤) Clarke, Eg. Masonry p. 23

(٥٥) fig. 87

(٥٦) fig. 87

(هامش الصفحات من ٢٦١-٣٠٥)

Ibid, p. 137 (٩٦)

(٩٧) تاريخ الفن المصري

ص ١٠٦ - ١٠٧

(٩٨) العمارة ص ١٩٧

(٩٩) الآثار المصرية ج ٣ ص ١٤٠

هامش (١)

(١٠٠) العمارة شكل ١٢٥

(١٠١) مصر الخالدة ص ٦٥٤

(١٠٢) العمارة شكل ١٧٧

(١٠٣) العمارة شكل ١٧٨

(١٠٤) العمارة ص ٤٠٢

Noblecourt, Tutankh. (١٠٥)

p. 189

Abitz, in : JEA ٤١ p. 29 (١٠٦)

(١٠٧) الآثار المصرية ج ٣ ص ٨٠

Baldwin Eg. Arch, p. 127 (١٠٨)

(١٠٩) العمارة شكل ١٨١

(١١٠) العمارة ص ٤١١

Baldwin, Eg. Arch, p. 131 (١١١)

Rachewiltz, Eg. Art p. 165 (١١٢)

Baikie, Antiq. p. ٤٤٥ (١١٣)

Baldwin, Eg. Arch, p. (١١٤)

188, pl. xxxviii, 2

(١١٥) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٨٠

Clarke, Eg. Masonry, P. 7 (٧٦)

Ibid P. 144 (٧٧)

Ibid, P. 144 (٧٨)

(٧٩) الأهرامات المصرية ص ٧٩

(٨٠) الفن المصري ج ٢ اللوحات

٣٧١ - ٣٩١

(٨١) العمارة شكل ١٢٥

(٨٢) العمارة شكل ١٨٣

(٨٣) الأهرامات المصرية ص ٣٢

(٨٤) أهرام مصر شكل ٢٧

(٨٥) الأهرامات المصرية ص ٣٠٨

Aldrid, M K. Art. fig 12 (٨٦)

(٨٧) الفن المصري ج ٢ لوحة ٤٢٤

(٨٨) هيرودوت فقرة ١٤٨

(٨٩) ديودور الصقلي فقرة ٦٦/٦٦

(٩٠) استرابون فقرة ٣٧

Baldwin, Eg. Arch p. (٩١)

xxl, 4

(٩٢) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٥٩

(٩٣) نفس المصدر ج ٢ لوحة

٦٧٢ / ٦٧٢

(٩٤) الآثار المصرية ج ٢ ص ٦٨

Clarke, Eg. Masonry p. 137 (٩٥)

(هوامش الصفحات من ٣٠٥-٣٦٩)

(١٣٦) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٩٤

(١٣٧) Petrie, Res. Sinai p 84-94

(١٣٨) Ibid. fig. 100, 101 & 111

(١٣٩) Smith, Art & Arch. p.94

(١٤٠) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٩٣

(١٤١) Smith, Art & Arch. p 108

(١٤٢) العمارة شكل ٨٠

(١٤٣) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٦٩

(١٤٤) Engelbach, Obelisks p.69

(١٤٥) Chevrier, Obelisks p.300

(١٤٦) Engelbach, Obelisks p.89

(١٤٧) Chevrier, Obelisks p 310

(١٤٨) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٧١

(١٤٩) Abu Simbel p 17

(١٥٠) Baikie, Eg. Antiq. p.804

(١٥١) مصر القديمة ج ٦ ص ٥٦٦

(١٥٢) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٧٠

(١٥٣) العمارة شكل ٧٣

(١٥٤) العمارة ص ٢٠٦ وشكل ٧٧

(١٥٥) المواد والصناعات ص ١٥

(١٥٦) نقش المصدر ص ٥٦٩ وما بعدها

(١١٦) الآثار المصرية ج ٣ ص ١١٤

(١١٧) العمارة ص ٤٢١

(١١٨) تاريخ الفن المصري ص ٣٤-

٣٧ وشكل ١١٦ وأيضا الآثار

المصرية ج ٣ ص ١٣٠

(١١٩) العمارة شكل ١٩١

(١٢٠) العمارة شكل ١٩٢

(١٢١) العمارة شكل ١٩٠

(١٢٢) العمارة شكل ١٩١

(١٢٣) Petrie, Eg. Decor. p. 4

(١٢٤) Baldwin Eg. Arch. p. 107

(١٢٥) الآثار المصرية ج ٣ ص ٢٢٤

(١٢٦) Baldwin, Eg Arch. pl. I & III

(١٢٧) الفن المصري ج ١ لوحة ١٩٧

(١٢٨) العمارة شكل ٥٧

(١٢٩) العمارة ص ١٧٣

(١٣٠) العمارة ص ١٧٧ وشكل ٦٠

(١٣١) العمارة شكل ٣٤

(١٣٢) العمارة الاشكال ٣٥، ٣٦، ٣٨٥

(١٣٣) Moret, Nile p.416

(١٣٤) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٨٨

(١٣٥) Aldred, M.K. Art p. ٧ &

fig. 13

(هوامش الصفحات من ٣٦٩-٤٠٤)

Smith, O. King. fig. 205 & (١٧٧)

p. 330

(١٧٨) الفن في الدولة القديمة

صورة ١٠٣

Smith, O. King. p. ٤٥ (١٧٩)

(١٨٠) الفن المصري ج ٢ اللوحات

٤٠٩ - ٤١٥

(١٨١) نقش المصدر ج ٢ لوحة ٤٤١

Vandier, Manuel T. III (١٨٢)

p. 174

(١٨٣) الأدب المصري القديم ج ١

ص ١٩٩

Vandier, Manuel T. III (١٨٤)

p. 175, 583

(١٨٥) الفن المصري ج ٢ لوحة ٦٦٩

Smith, O. King. p. 213 (١٨٦)

ibid p. 213 (١٨٧)

Smith, Art & Arch. p. 84 (١٨٨)

(١٨٩) الفن المصري ج ٢ لوحة ٤٩٣

(١٩٠) ج ٢ لوحة ٥١٥

(١٩١) ج ٢ لوحة ٥٠٥

(١٩٢) ج ٢ لوحة ٤٧٤

(١٥٧) الفن العراقي شكل ١٩٢، ب

Schaefer, Eg. Art p. 335 (١٥٨)

Smith, O. King. pl. 37 (١٥٩)

Ibid. fig. 85 (١٦٠)

Ibid. fig. 220 (١٦١)

Ibid. pl. 57 (١٦٢)

(١٦٣) الفن المصري ج ٢ لوحة ٣٤٦

(١٦٤) نقش المصدر ج ٢ لوحة ٣٦٤

(١٦٥) نقش المصدر ج ٢ لوحة ٣٧١

Schaefer p. 310, 348 (١٦٦)

Ibid. p. 310. Cf. Kielland, (١٦٧)

Geometry p. 23

Schaefer, Eg. Art, p. 321 (١٦٨)

Ibid p. 312 (١٦٩)

(١٧٠) مصر والحياة المصرية ص ٤٧٥

Smith, Art & Arch. pl 44B (١٧١)

Aldred, M.K. Art fig. 62 (١٧٢)

(١٧٣) هيرودوت ، فقرة ١٣٨

(١٧٤) الفن المصري ج ٢ لوحة ٣٨٢

(١٧٥) نقش المصدر ج ٢ لوحة ٣٨٧

(١٧٦) نقش المصدر ج ١ اللوحات

١٤٣ - ١٤٥

(هوامش الصفحات من ٤٠٤-٤٣٠)

- (٢١٠) الفن المصري ج ٢ لوحة ١١١
(٢١١) Vandier, Manuel I. III (٢١١)
p. 187, 592
(٢١٢) الفن المصري ج ٢ لوحة ١٧
(٢١٣) Rachewiltz, Eg. Ant. p. 148
(٢١٤) Ibid. p. 214
(٢١٥) الأدب المصري القديم ج ٢
ص ٨٣
(٢١٦) نفس المصدر ص ٣٥
(٢١٧) مصر القديمة ج ٥ ص ٣٥٣
(٢١٨) Ibid. p. 148
(٢١٩) Lepsius, Denkmäler, III, Taf. 196
Baikie, Antiq. p. 808 (٢٢٠)
Smith, O. King. p. 251 (٢٢١)
Makhitarian, Eg. Paint p. 28 (٢٢٢)
(٢٢٣) المواد والصناعات ص ٥٥٨
وما بعدها
(٢٢٤) نفس المصدر ص ٥٨٥
(٢٢٥) Ibid. p. 229
(٢٢٦) الآثار المصرية ج ٣ ص ٢
(٢٢٧) الفن المصري ج ٢ ص ٨٦٦

- Larousse, p. 136 (١٩٣)
 (١٩٤) الفن المصري ج ٢ لوحة ٥٠٣
 (١٩٥) » » ج ٢ لوحة ٥٤٤
 (١٩٦) » » ج ٢ لوحة ٥١٧
 (١٩٧) » » ج ٢ لوحة ٥١٣
 (١٩٨) » » ج ٢ لوحة ٥٦٤
 (١٩٩) » » ج ٢ لوحة ٥٤٨
 Smith, Art & Arch. (٢٠٠)
 p. ٥٦
 Smith, O. King. p. 23 (٢٠١)
 (٢٠٢) الفن المصري ج ٢ ص ٦٦٤
 (٢٠٣) الفن المصري ج ٢ اللوحات
 ٥٠٧ ، ٤٦٣ ، ٤٩٨
 (٢٠٤) أنور شكري ، في : حضارة
 مصر والشرق القديم ص ٣٣٨
 (٢٠٥) الفن المصري ج ٢ لوحة ٧٩٤
 (٢٠٦) » » ج ٢ لوحة ٥٧٤
 (٢٠٧) » » ج ٢ اللوحات
 ٧٥٣ ، ٥١٤
 (٢٠٨) الفن المصري ج ٢ اللوحات
 ٦٠٣ ، ٥٩٩
 (٢٠٩) الفن المصري ج ٢ لوحة ٧٠٢

(هوامش الصفحات من ٤٣٠-٤٤٢)

(٢٣٥) الفن المصري ج ٢ اللوحات

٧٠٨ ، ٦٦٧

(٢٣٦) الآثار المصرية ج ١ ص ٢٣٣ ،

ص ٢٣٧

Makhitarian, Eg. Paint. (٢٣٧)

p p. 37, 55, 114, 1٠1

(٢٣٨) الفن المصري ج ٢ اللوحات

٩٨٦ ، ٦٨٦

(٢٣٩) مصر والحياة المصرية ص ١٢٦

(٢٤٠) نفس المصدر ص ١٢٥

(٢٢٨) موقع بونت ص ١٦ وما بعدها

(٢٢٩) مصر القديمة ج ٤ ص ٥٧٦

(٢٣٠) مصر والحياة المصرية لوحة ٤٠

Suderbergh, The Navy, (٢٣١)

fig. 6

Makhitarian, Eg. Paint. (٢٣٢)

p : 6

(٢٣٣) مصر القديمة ج ٤ ص ٦٢٦

Makhitarian, Eg. Paint. (٢٣٤)

p p. ٥٤ , 53

قائمة أبجدية بالاسماء الكاملة للمراجع

أولا : المراجع العربية

الأدب المصرى القديم : سليم حسن ، الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة .
جزءان ، القاهرة ، ١٩٤٥ .

الآثار المصرية : بيكى ، جيمس : الآثار المصرية فى وادى النيل . ترجمة
لبيب حبشى وشفيق فريد ومراجعة محمد جمال الدين
مختار ، فى ثلاثة أجزاء . القاهرة ١٩٦٣ - ١٩٧٢ .

استرابون : استرابون فى مصر ، ترجمة وهيب كامل ، القاهرة
١٩٥٣ .

أقسام مصر الجغرافية : سليم حسن : أقسام مصر الجغرافية فى العهد الفرعونى ،
القاهرة ، المجمع المصرى للثقافة العلمية ، ١٩٤٤ .

الأهرامات المصرية : أحمد نحرى : الأهرامات المصرية ، ترجمة أحمد نحرى
(مؤلف ومترجم) ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

أهرام مصر : ادواردز ، ا.ا.هـ : أهرام مصر ، ترجمة مصطفى احمد
عثمان ومراجعة أحمد نحرى ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

بلوتارك : ايزيس : رسالة بلوتارك عن ايزيس وأزوريس ، ترجمها عن
اليونانية ، حسن صبحى بكري وراجعها محمد صقر
خفاجة ، القاهرة ، ١٩٥٨ .

تاريخ الحضارة المصرية : وزارة الثقافة والإرشاد القومي : تاريخ الحضارة
المصرية ، العصر الفرعوني ، المجلد الأول . تأليف نخبة
من العلماء ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

تاريخ الفن المصري : محرم كمال ، تاريخ الفن المصري القديم ، القاهرة ،
١٩٣٧ .

تاريخ القوانين الخاص : شفيق شحاته : تاريخ القانون الخاص في مصر ،
الجزء الأول ، القانون المصري القديم ، الطبعة الرابعة ،
القاهرة ، ١٩٥٣ .

تاريخ مصر : برستيد ، جيمس هنري : تاريخ مصر من أقدم
العصور إلى الفتح الإسلامي ، ترجمة حسن كمال ،
القاهرة ، ١٩٢٩ .

تاريخ مصر : جيمس هنري : تاريخ مصر من أقدم
العصور إلى الفتح الإسلامي ، ترجمة حسن كمال ،
القاهرة ، ١٩٢٩ .

تطور الفكر والدين : برستيد ، جيمس هنري : تطور الفكر والدين في
مصر القديمة ، ترجمة زكي شوس ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

حضارة مصر القديمة : عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة وآثارها ،
الجزء الأول ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

الحضارة المصرية : ولسون ، جون : الحضارة المصرية ، ترجمة أحمد
نخري ، القاهرة ، ١٩٥٥ .

حضارة مصر والشرق القديم : إبراهيم زرقانه وآخرون . حضارة مصر
والشرق القديم ، القاهرة .

الحياة الاجتماعية : بترى ، ماتيوفلندرز : الحياة الاجتماعية في
مصر القديمة ، ترجمة حسن محمد جوهر وعبد
المنعم عبد الحليم ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

ديانة مصر القديمة : ارمان ، أدولف : ديانة مصر القديمة ، ترجمة
عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى ،
القاهرة ، ١٩٥٠ .

ديودور الصقلي : ديودور الصقلي في مصر ، ترجمة وهيب كامل ،
القاهرة ، ١٩٤٧ .

السنن النفسية : لوبون ، جوستاف ، السنن النفسية لتطور
الأمم ، ترجمة عادل زعيتر ، القاهرة ، ١٩٥٠ .

شخصية مصر : جمال حمدان : شخصية مصر ، دراسة في
عبقريّة المكان . القاهرة ، ١٩٧٠ .

الشرق الأدنى القديم : عبد العزيز صياح : الشرق الأدنى القديم ،
الجزء الأول ، مصر والعراق ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

شمال أفريقيا : رشيد الناصوري : جنوب غربى آسيا وشمال
أفريقيا - الكتاب الأول ، الطبعة الثانية ،
بيروت ، ١٩٦٧ .

العمارة : أنور شكري : العمارة في مصر القديمة ، القاهرة ،
الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

فجر الضمير : برستد ، جيمس هنري : فجر الضمير ، ترجمة سليم
حسن ومراجعة عمر الاسكندري وعلى آدم ،
القاهرة ، ١٩٥٦ .

الفن في الدولة القديمة : أنور شكري : الفن المصري القديم منذ أقدم عصوره
حتى نهاية الدولة القديمة ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

الفن العراقي : ثروت عكاشة : الفن العراقي ، سومر ويا بل وآشور ،
بيروت ، ١٩٧٥ .

الفن المصري : ثروت عكاشة : الفن المصري (جزءان) القاهرة ،
دار المعارف ، ١٩٧٢ .

في موكب الشمس : أحمد بدوي : في موكب الشمس (جزءان) ، القاهرة
١٩٤٦ - ١٩٥٠ .

قاموس الكتاب المقدس : بطرس عبد الملك وآخرون : قاموس الكتاب المقدس ،
الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٧١ .

ما قبل الفلسفة : فرانكفورت ، هنري . ويلسون ، جون . جاكوبسن ،
توركلويد : ما قبل الفلسفة ، الإنسان في مقارنته
الفكرية الأولى ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ومراجعة
محمود الأمين ، بغداد ، ١٩٦٠ .

مصر : دريوتون ، اوفاندييه ، جاك : مصر ، ترجمة
عباس ييوى ، القاهرة .

مصر الخالدة : عبد الحميد زايد ، مصر الخالدة ، القاهرة ،
١٩٦٦ .

مصر في العصر العتيق : إمري ، ولتر : مصر في العصر العتيق ، ترجمة
راشد محمد نوير ومحمد على كمال الدين ومراجعة
عبد المنعم أبو بكر ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

مصر القديمة : سليم حسين : مصر القديمة ، (١٧ جزء) القاهرة
٩٤٠ - ١٩٥٨ .

مصر والحياة المصرية : ارمان ، اودلف وهرمان رانكه : مصر والحياة
المصرية في العصور القديمة ، ترجمة عبد المنعم
أبو بكر ومحرم كمال ، القاهرة ، ١٩٥٠ .

مصر والشرق الأدنى القديم : نجيب ميخائيل : مصر والشرق الأدنى القديم ،
(في ستة أجزاء) : الجزء الأول ، الطبعة
الثالثة ١٩٦٠ . الجزء الرابع ، الطبعة
الثانية ١٩٦٦ . الجزء السادس ، الطبعة الثانية
١٩٦٦ .

المعجم الصغير : أحمد بدوى وهرمن كيس : المعجم الصغير في
مفردات اللغة المصرية القديمة ، القاهرة ، ١٩٥٨ .

بين العشائر : هوزية ، الكسندر وج. دفي : نشأة النظام الاجتماعي وتطوره ، من العشائر للإمبراطوريات ، ترجمة عبد العزيز برهام ومراجعة محمود قاسم (جزءان) القاهرة ، ١٩٦١ .

المواد والصناعات : لو كاس الفريد : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة زكي إسكندر ومراجعة عبد الحميد احمد ، القاهرة

الموسوعة المصرية : وزارة الثقافة والأعلام ، الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وآثارها ، المجلد الأول - الجزء الأول ، بإشراف أحمد فخري ومحمد جمال الدين مختار ، القاهرة .

موقع بونت : عبد المنعم عبد الحليم سيد : محاولة لتحديد موقع بونت ، مقال في مجلة جمعية الآثار بالاسكندرية (دراسات أثرية وتاريخية) العدد الخامس ١٩٧٤ .

الهرم الدفين : محمد زكريا غنيم : الهرم الدفين ، ترجمة زكي سوس ومراجعة محمد جمال الدين مختار ، القاهرة ١٩٦١ .

هيرودوت : هيرودوت يتحدث عن مصر ، ترجمة محمد صقر خفاجة ، وشرح أحمد بدوي ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

ثانيا : المراجع الاجنبية

- Abitz, J.E,A

Abitz, Friedrich;»Die religio: Bedeutung der sogenannten Graebrauberschächte in der ägyptischen königsgräbern der 18. bis 20. Dynastie». Ägyptologische Abhandlungen, 26 (1974). (Rev. in JEA 61, 1974, p. 295).

Abu Simbel :

Ministry of Culture, A.R. Egypt, The Salvage of the Abu Simbel Temples. Cairo, 1978.

- Aldred, M, King. Art.

Aldred, Cyril Middle Kingdom Art in Ancient Egypt, 2300-1550 B.C. London, 1950,

- Aldred, N King Art.

Aldred, Cyril, New kingdom Art in Ancient Egypt during the Eighteenth Dynasty 1550 - 1315 B. C. London.

- Baikie, Eg. Antiq.

Baikie, Egyptian Antiquities in the Nile valley, A Descriptive Handbook. London, 1932,

• Baldwin, Eg. Arch.

Smith, E Baldwin, Egyptian Architecture as Cultural Expression. New York, 1938.

• Budge, Cleopatra

Budge. A. W, Cleopatra's Needle and other Obelisks. London, 1926.

• Budge, Book of the Dead

Budge, A. Wallis, The Egyptian Book of the Dead, The Papyrus of Ani, Dover Publication, New York, 1967.

• Chevrier, H, «Note sur L'erection des obelisques» Annales du Service, T. LII (1954, pp. 309-313.

• Childe, Light.

Childe, V. Gordon, New light on the Most Ancient East, London 1962.

• Clarke, Eg. Masonry

Clarke, Somers and Engelbach, R, Ancient Egyptian Masonry, The Building Craft. London, 1930.

• Encyclopedia of Religion

Encyclopedia of Religion and Ethics, ed. by J.Hastings, 2nd edition., 1922.

- Engelbach, Obelisks.

Engelbach, R., The Problem of the Obelisks. London, 192 .

- Freud, Moses.

Freud, Sigmund, Moses and Monotheism. Trans by Katherine Jones, New York, 1955

- Gardiner, Grammar,

Gardiner, Sir Alan, Egyptian Grammar, being an introduction to the study of Hieroglyphs. 3rd. Oxford, 1973.

- Hassan, Sphinx

Hassan, Selim, The Sphinx, its history in the light of recent excavations. Cairo, 1949.

- Kielland, E. Christie, Geometry in Egyptian Art London, 1955.

- Larousse

Larousse Encyclopedia of prehistoric and Ancient Art. Ed. by Rene Hughe. Trans. by Michael Heron. London, 1962.

- Lepsius, Denkmäler

Lepsius, R., Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. Berlin. 1855.

- Makhitarian, Eg. Paint,

Makhitarian, Arpag, Egyptian Painting. Trans. by Stuart Gilbert, Skira, Geneva, 1954.

- Moret, Nile

Moret, Alexandre, *The Nile and Egyptian Civilization*,
Trans. by M.K. Dobie London, 1972.

- Mueller, in Anc. Arch.

Lloyd, Seton Mueller, Hans Wolfgang and Martin, Rolond,
Ancient Architecture, Mesopotamia, Egypt, Crete, Greece,
New York, 1974.

- Noblecourt, Tutankh,

Noblecourt, Chritiane Desroches. *Tutankhamen, life and
death of a Pharaoh*, Trans. by Claude, Penguin Books,
1965,

- Petrie, Eg. Decor,

Petrie, W.M. Flinders, *Egyptian Decorative Art*, London.
1895.

- Petrie, W. M. Flinders, *The Pyramids and Temples of Gizeh*,
London, 1883.

- Petrie. Res. Sinai.

Petrie, W.M. Flinders, *Researches in Sinai*, London,
1906.

- Pritchard, Texts

Pritchard' James, (edit.) *Ancient Near- Eastern Texts
relating to the Old Testament*, Ptinceton, 1969.

• **Pirenne, Institutions**

Pirenne, Jacques, Histoire des Institutions et du Droit Privé de L'Ancienne Egypte. Bruxelles, 1934.

• **Rachewiltz, Eg. Art.**

Rachewiltz, Boris De, Egyptian Art, an introduction. Trans by R.H. Boothroyd. London 1960.

• **Sayed, Mesopot. Infl.**

Sayed, Abdel-Monem Abdel-Halim, An attempt at the identification of the transmitters of Mesopotamian influences to Upper Egypt in protodynastic times. Magazine of the Faculty of Archaeology. Cairo Univ. Vol. I. 1966.

• **Schaefer, Eg. Art.**

Schaefer, Heinrich, Principles of Egyptian Art. Ed by Emma Brunner Traut. Transl. by John Baines. Oxford, 1974.

• **Seligman, Egypt.**

Seligman, C. G., Egypt and Negro Africa. London, 1934.

• **Semple, Influences,**

Semple, Ellen C. Influences of geographic Environment. London, 1947.

• **Smith, Art & Arch.**

Smith, W. Stevenson, The Art and Architecture of Ancient Egypt. Penguin Books, 1965.

• **Smith, Intercon.**

Smith, W. Stevenson, Interconnections in the Ancient Near East. New Haven, 1965.

• **Smith O.King**

Smith, W. Stevenson, A history of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom Boston, 1946.

Soderbergh, The Navy.

Save-Soderbergh, Torgny, The Navy of the Eighteenth Egyptian Dynasty. Uppsala, 1946.

• **Vandier. Manuel.**

Vandier, J., Manuel D'Archéologie Egyptienne. 4 Tones. Paris 1958-1964.

• **Woolley, Mankind.**

Woolley, L., History of Mankind. Vol I Part 2 «The Beginning of Civilization». UNESCO, 1963.

المصوب

صواب	خطأ	سطر	من
وسط ما يغلقه من الحشدا لمائل الذي تراكم حوله خلال العصور ، حتى نصل في نهاية المطاف إلى ما آلت إليه هذه العناصر الحضارية في آخر مراحل تطورها	السطران ١٩ ، ٢٠ غير ظاهرين في الطباعة وهما : —	١٩ / ٢٠	و
Eneolithic	Eneolithic	٧	١
Pre-dynastic	Pre-dydastic	٨	
في الدلتا دير تاسا	في الدلتا والبدارى ودير تاسا	١٢	
أما عصر ما قبل الأسرات	أما في عصر ما قبل الأسرات	١٣	
ونقادة والبدارى في الصعيد	ونقاده ن الصعيد	١٦	
نخب	نخب	٩	٣
Abydos	Abdos	١٢	٤
هـ - منتو حتب الثاني (نب حبت رع)		١٠	٧
رعامسة	رعامسة	١٨	١٠
إذ لولا الإيمان	إذ لولا	الآخر	١٥
المقاطعات	المقطعات	٧	٢١
جبل العركى (١٠)	جبل العركى	١١	٢٣
رسوم المقابر المصرية	رسوم المعابد المصرية	١٦	٢٦
اتحاد القطرين	اتحاد القطين	الآخر	٣٨
يرعى الموتى	يرعى الموت	١٨	٤٠
وان ضخامة مقابر ملوك	وان مقابر ملوك	٢٠	٤٠
داخل دائرة ذات شكل	داخل شكل	٥/٤	٥٢
وأوائل عصر	وأغلب عصر	١٨	٥٢
في أواسط	في أواخر	١٨	٥٢

تصويب (تابع)

ص	سطر	خطأ	الصواب
٧٣	١	بيبي الأول آخر ملوك	بيبي الثاني من أواخر ملوك
٧٥	١٦	تغلل	تغلغل
٧٧	١٧	طاقة	طائفة
٨٤	٦	الدخل والمخرج	الدخل والمخرج
٩٣	١٦	وعند ذلك ما يقوم	وذلك عندما يقوم
١٠٦	٢	باك - إن - إف	باك - إن - رن - إف
١٠٦	١٦	ينحي	نحي
١١١	٣	وقد ظهر بوضوح الوصايا	وقد ظهر ذلك بوضوح في الوصايا
١٢٣	١٧	بين الوادي في مصر	بين الوادي والصحراء في مصر
١٢٨	الآخر	الدور الأخرى ...	الدور الأخرى للفرعون وقد انطبع على العقائد المصرية بشكل واضح حتى على العقائد الالهية
١٥٢	٢٠	الأخلاق	الأخلاق (٥٠)
١٧٧	٢٠	بعد قتله (٦٠)	بعد قتله (٦٤)
١٧٩	١٢	روح	روح
١٨٧	٨	تبع	تبع
١٩٢		سقطت صفحتان بعد ص ١٩٢ أثناء الطبع فطبعتا برقمي ١٩٢، ١٩٢	
١	١	تمجد	تمجد
١٩٦	٦	يا آتون آخي	يا آتون الحي
١٩٦	١٩	وتحص	وتحف
٢١١	الآخر	وتلفه	لا يتلفه
٢١٥	١١	الحجر الرملي	الحجر الرملي (٢)
٢١٧	٣	الكور نيش المصري	الكور نيش المصري (٨)
٢٢١	٤		

تصويب (تابع)

ص	سطر	خطأ	صواب
٢٢٥	٦	عدة اساطين	عدة اسافين
٢٢٥	١١	اتبها المصريين	اتبها المعريون
٢٢٦	١٤	وبما	وربما
٢٣٢	١٣	(شكل ٣٠) (٢٩)	(شكل ٣٠)
٢٣٤	١٣	فوقها خمسة مصاطب	فوقها خمس مصاطب
٢٣٤	١٤	فشيد ثلاثة مصاطب	فشيد ثلاث مصاطب
٢٣٥	٢٠	عهد قريب (٢٣)	عهد قريب (٢٢)
٢٣٧	١٨	لا توضيح شكل	لا توضيح شكله
٢٤١	١٦	٢٣٣٠٠٠	٢٣٠٠٠٠
٢٤٣	١٤	بئرا	بئر
٢٤٦	٦	(شكل ٧٠)	(شكل ٦٩)
٢٥٧	١٢	كان الها للهوتي	كان الها للهوتي مثل أي الهول ٢٥٨
٢٥٩	١	في جبانة الجيزة	في جبانة الجيزة (٦٧)
٢٦٢	١٤	ملا يزيد ارتفاعه على تسعة عشر مترا	ملا يزيد ارتفاعه على ٤٤ مترا
٢٧٥	٢١	(شكل ٧٣)	(شكل ٧٧)
٢٧٦	١	لمعبده	للمعبد
٢٧٨	٣	على الافراد	على مقابر الافراد
٢٧٨	١٤	مملوء	مملوءا
٢٨١	٢٠	الكوروى (٩٧)	الكوروى
٢٨٢	١٠	نطاقهما	نظامها
٢٩١	١٤	والخيـل	والحيـل
٢٩٢	٤	امنمحتب	امنمحتب
٢٩٤	٣	وتمتد الجنازية	وتمتد المعابد الجنازية
٢٩٤	الاخير	ص ١٥٨	ص ٢٨٥

تصويب (تابع)

ص	سطر	الخطأ	الصواب
٢٩٧	١٠	بافيا	باقية
٢٩٧	١٩	الثامنة عشر	الثامنة عشرة
٣٣٣	٦	وهنا	وهناك
٣٣٥	٣	الاسرة الثامنة عشرة	الاسرة الثانية عشرة
٣٤٨	١٩	بيده اليمنى	بيده اليسرى
٣٥٨	١٠	round	round
٣٧٧	٥	الاشجار والحدائق وتمائيل	الاشجار والحدائق
	٦	الاتباع والخدم	الواقعية في رسوم وتمائيل
		الواقعية في الرسوم	الاتباع والخدم
٣٨٠	٦	يؤيدون	يؤدون
٣٨١	٨	Theodrus	Theodorus
٣٨٣	١	Schaafer	Schaefer
٣٨٣	٢	Sgmmerg	Symmetry
	٧	directionds	directions
٣٨٤	٦	تثقلن	فتثقلن
	٧	ورعيتها	ودعتها
	١٢	صدغه (١٧٣)	صدغه
٣٩٠	٨	الوجوه	الوحدة
٣٩١	٧	أعمال	أعماله
٣٩٩	١٩	introspectism	introspection
٤٠٤	٢٠	الرجل	لرجل
٤٠٧	١٤	احدى	أحد
٤٠٩	١٨	القديم (٢٠٦)	القديم (٢٠٤)

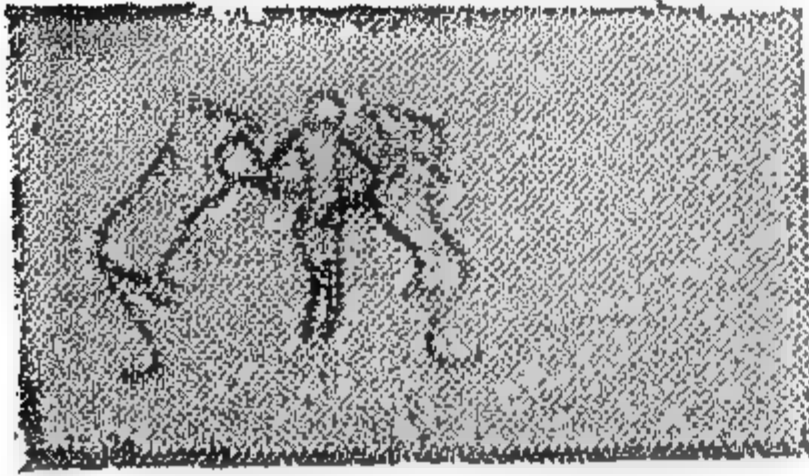
تصويب (تابع)

من	سطر	الخطأ	الصواب
٤٢٩	١٢	الثالث (٢٢٨)	الثالث
٤٣٠	الآخر	الحيوانية (٢٢٨)	الحيوانية (٢٢٨)
٤٣١	١	وفد النوبة	وفد النوبة (٢٢٩)
٤٣٨	٨	من العازفة ومن السيدات	بين العازفة وبين السيدات
	٩	اتجاهين	اتجاههن
٤٣٩	٢١	من النواحي	ومن النواحي
٤٤٠	٦	حتى في عهد	حتى عهد
	١٦	علينا ترجع	علينا أنها ترجع
٤٢٩	١٢	(٨) P. 244	(٨) P, 144

اللوحيات والاشكال

الرسوم والأشكال العراقية وما يشبهها على الآثار المصرية في العصور المبكرة
(راجع ص ٢٣ - ٢٦)

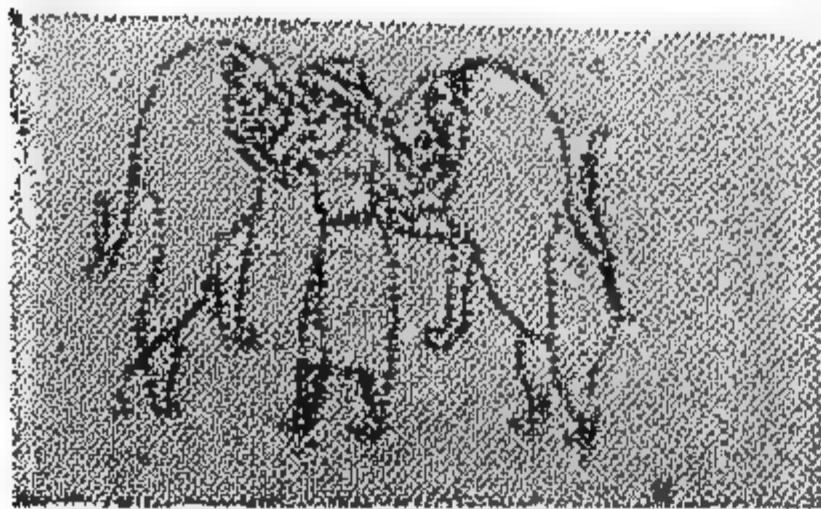
الآثار المصرية



(شكل ١ - ب)

وفي رسوم مقبرة
الكاب في مصر

(شكل ٢ - ب)



وفي نقوش مقبض
بسكين جبل العركي
في مصر

البطل الذي يفصل
بين حيوانين

الآثار العراقية



(شكل ١ - أ)

على الأختام الاسطوانية
من الوركاء في العراق

(شكل ٣ - أ)



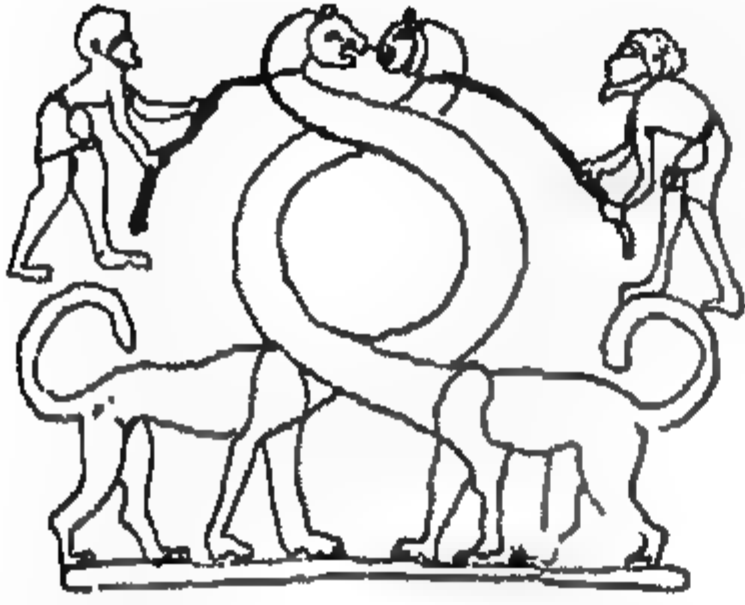
الرداء الثقيل
في نقوش
الوركاء
بالعراق
(إلى اليمين)

لوحة (٢)

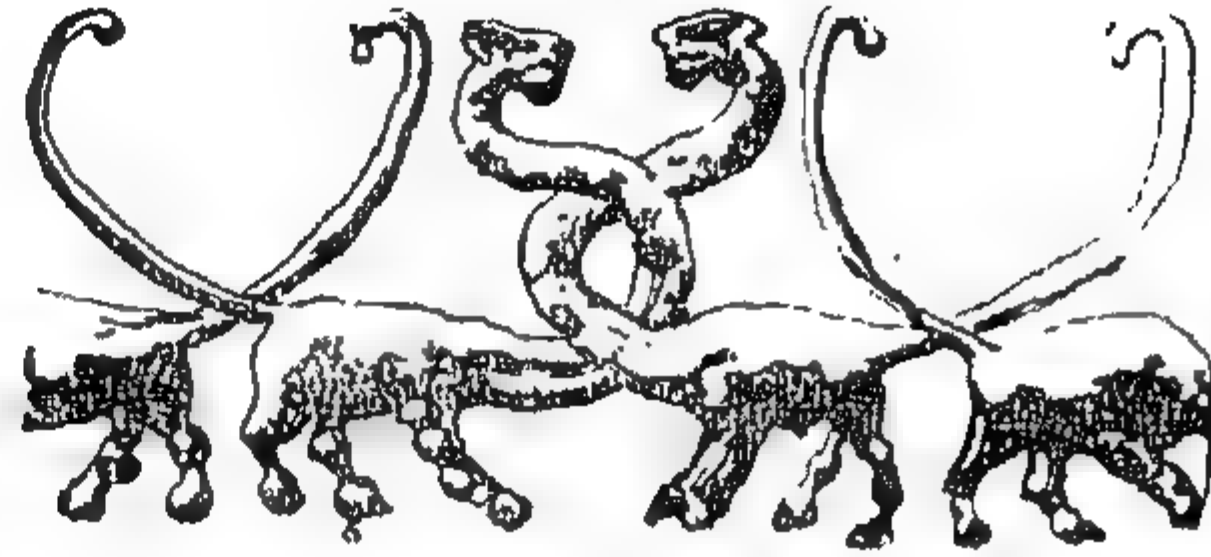
« الأشكال ٣ ، ٤ »

الأشكال العراقية وما يشبهها على الآثار المصرية (تابع)

الحيوانات ذات الرقاب الملتفة



(شكل ٣ - ب) وعلى لوحة
« صلاية » نعرمر في مصر

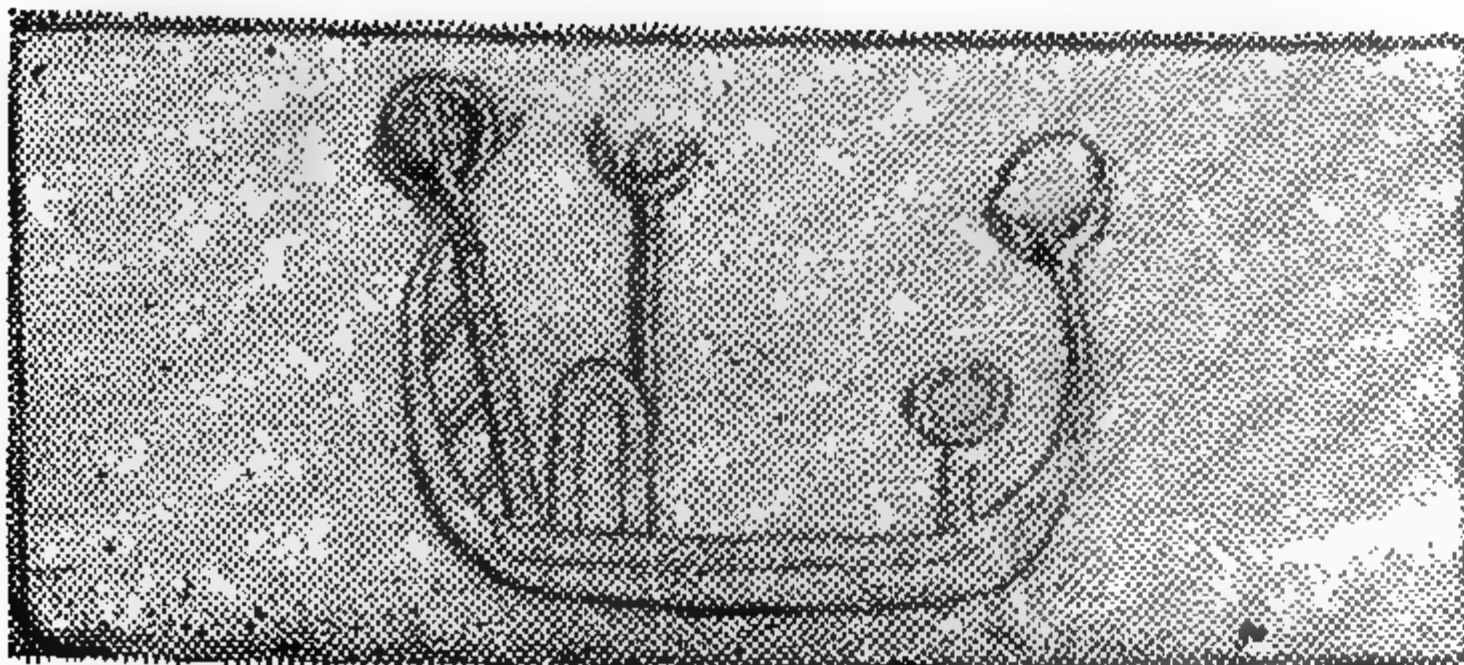
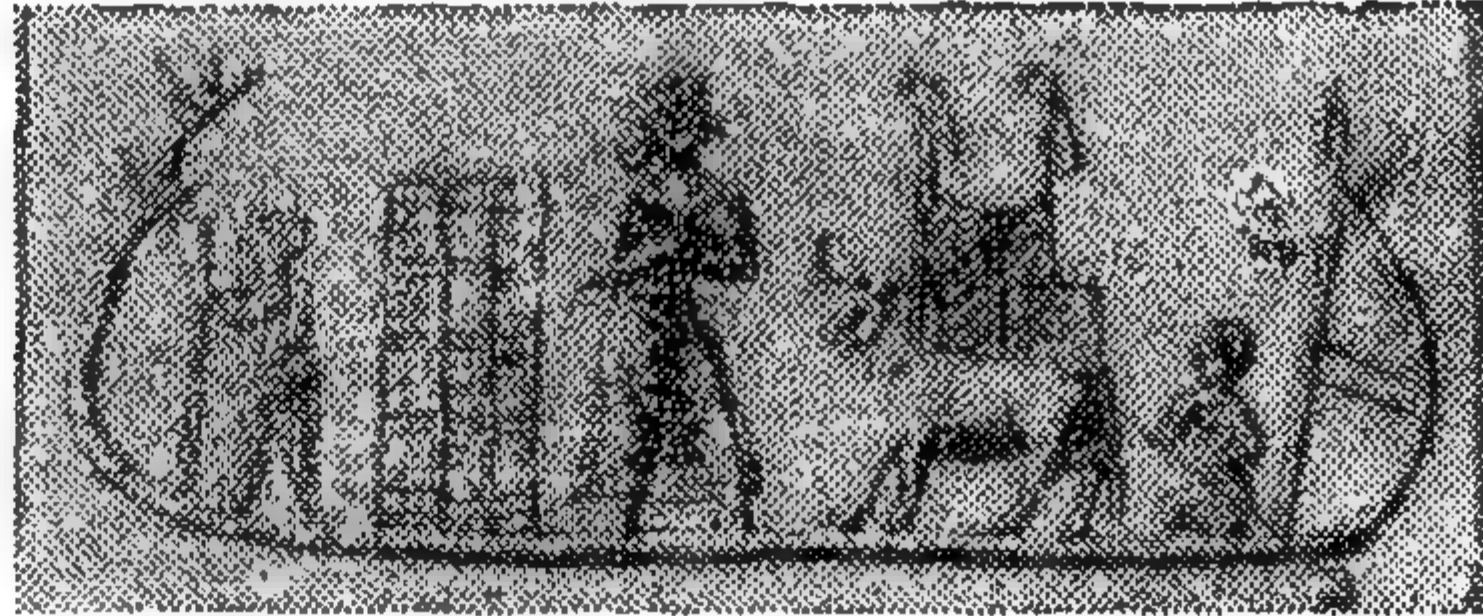


(شكل ٣ - أ) على الاختام
الاسطوانية في العراق

السفن ذات النهايات المرتفعة

(شكل ٤ - أ) →

على الاختام الاسطوانية من
الوركاء في العراق



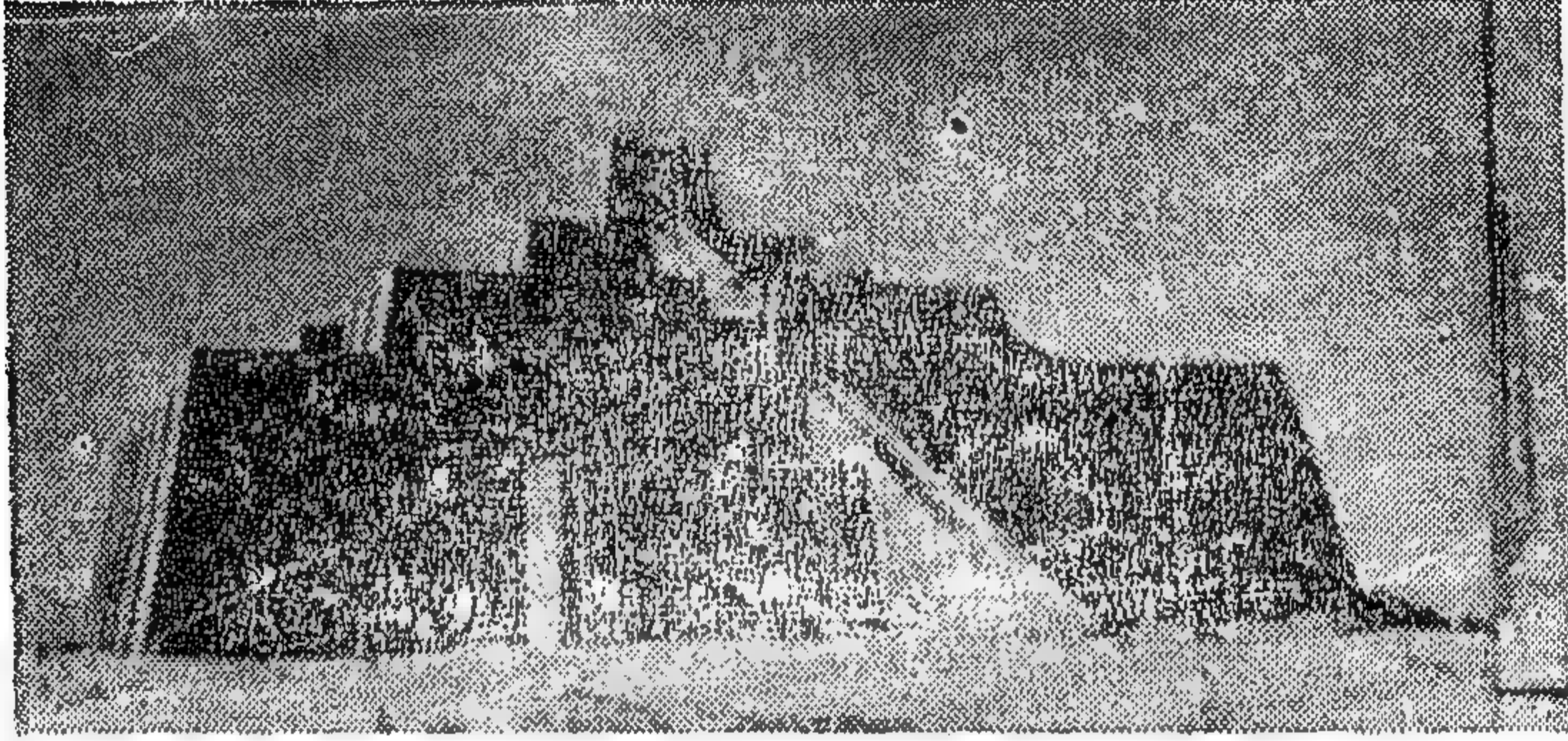
← (شكل ٤ - ب)

وعلى مقبض سكين جبل
العركي في مصر

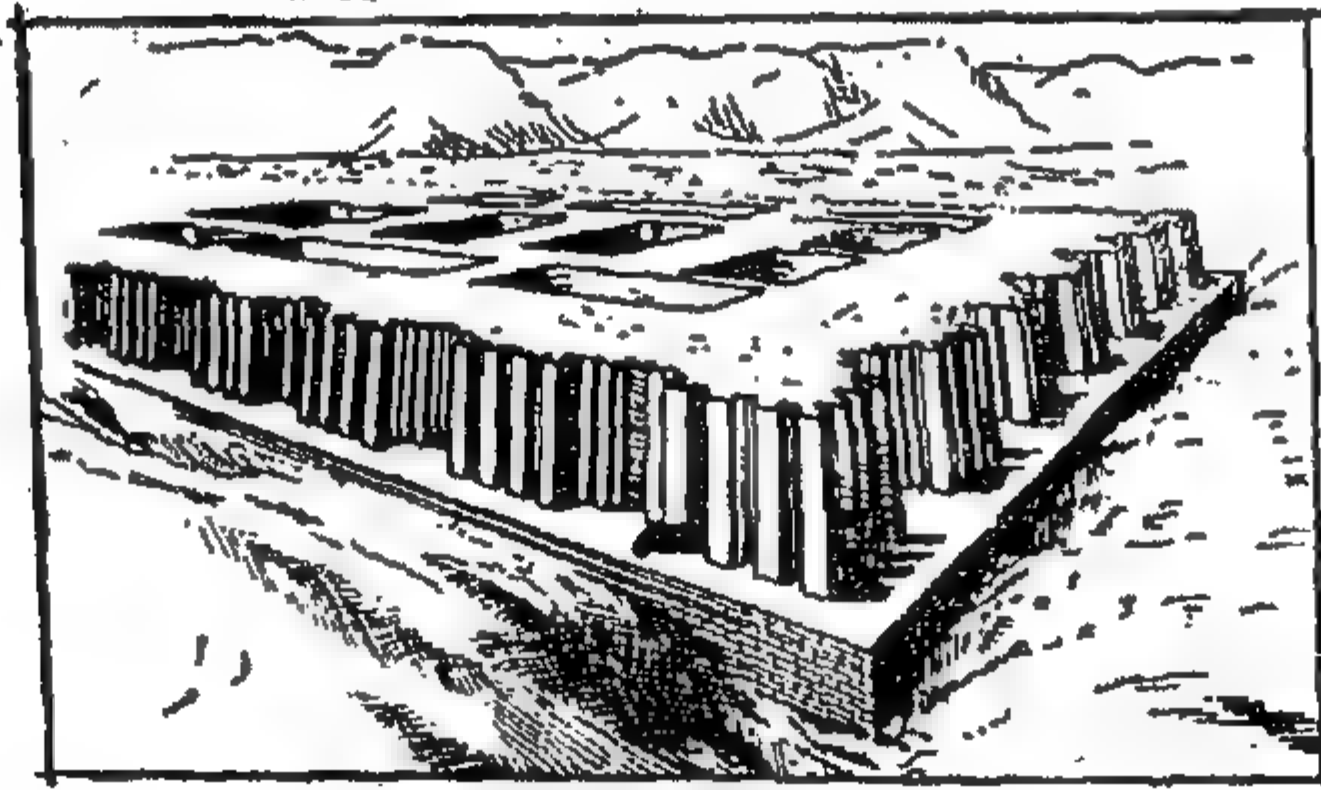
لوحة (٣) « الاشكال ه - أ ، ب »

الاشكال العراقية وما يشبهها على الآثار المصرية (تابع)

المشكاوات



(شكل ه - أ) المشكاوات في زاقورة أور بالعراق



(شكل ه - ب) المشكاوات في مصطبة نيت حتب بنقادة في مصر

« الأشكال ٦ ، ٧ »

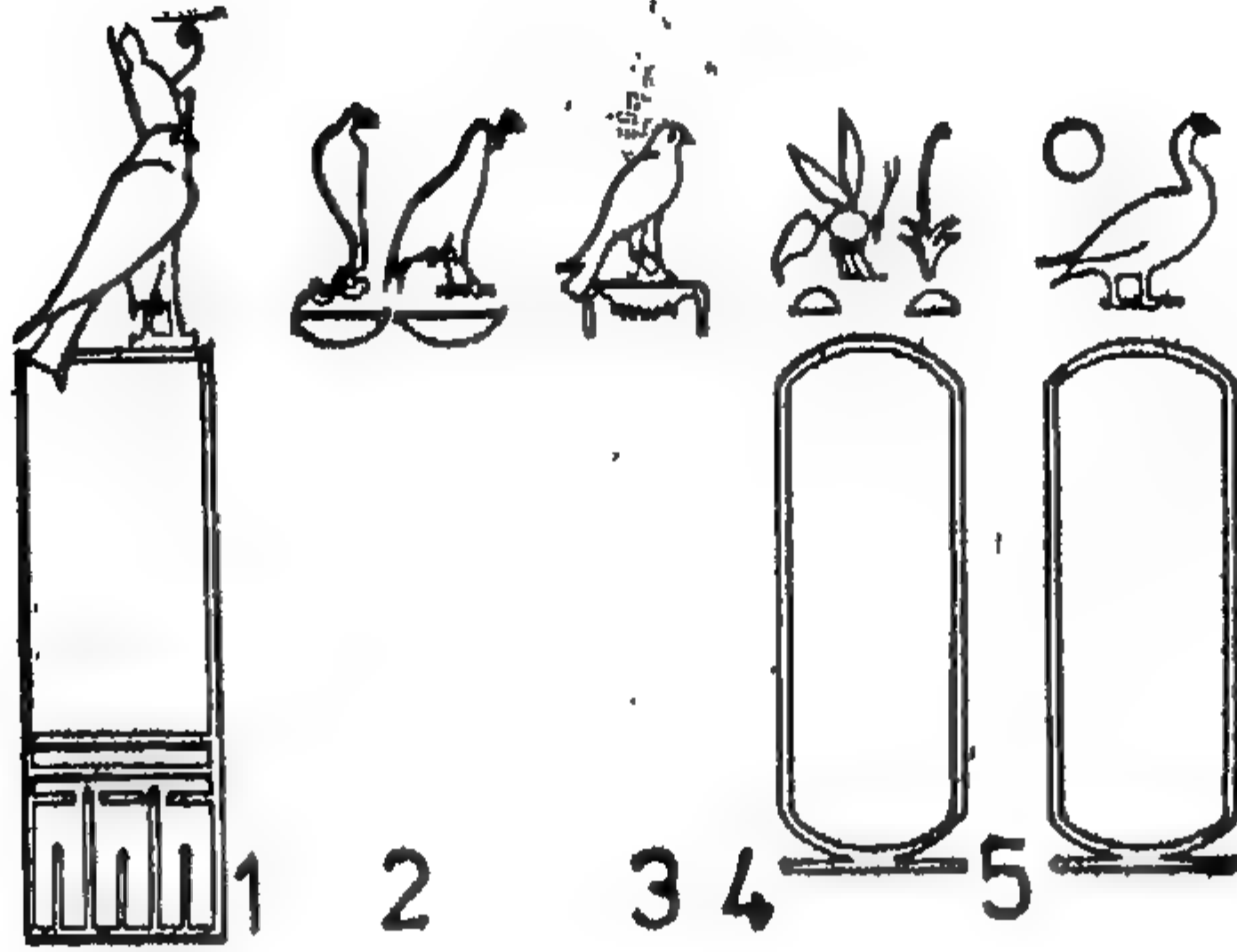
(شكل ٦-١)



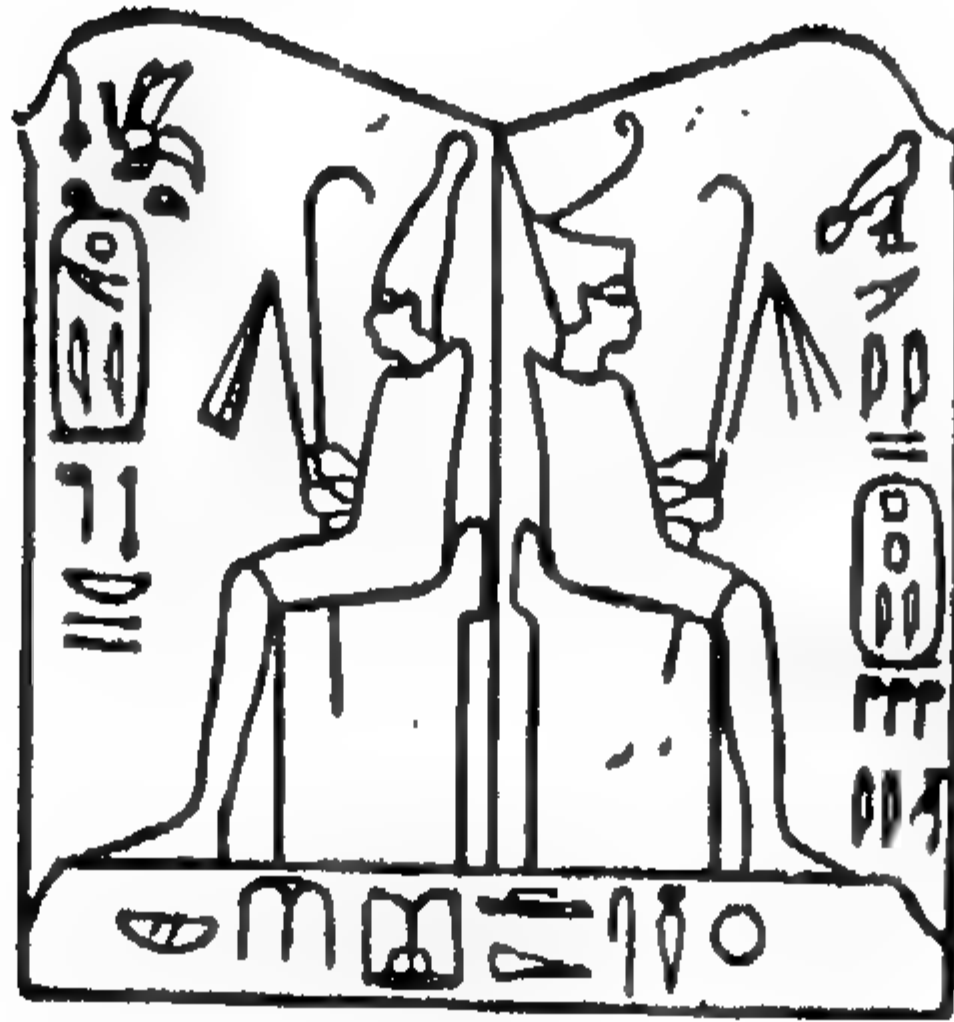
«الاشكال ٨، ٩»

لوحة (٥)

ألقاب الفرعون ويوييله الثلاثيني

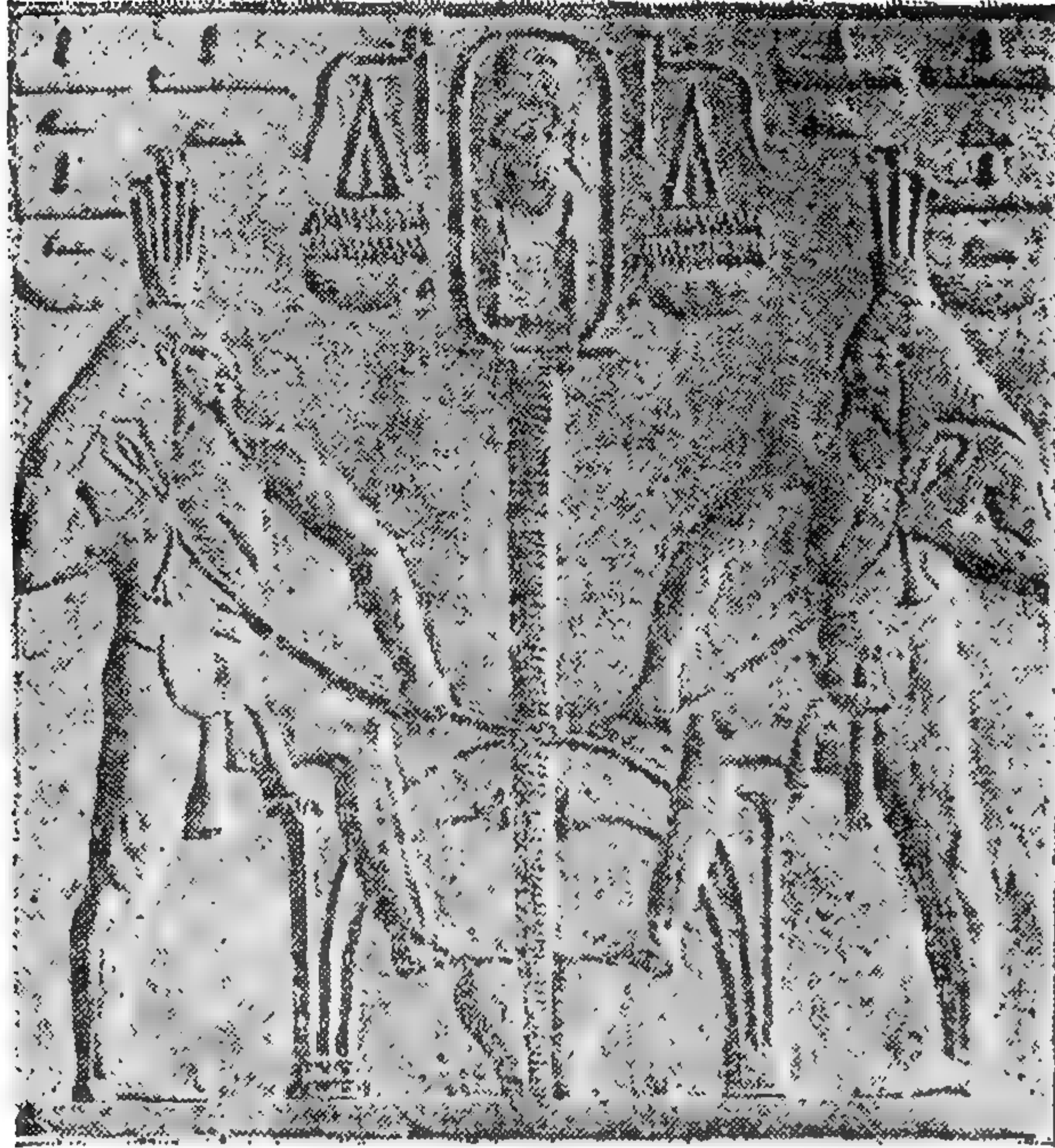


(شكل ٨) الألقاب الخمسة للفرعون (راجع ص ٥١)

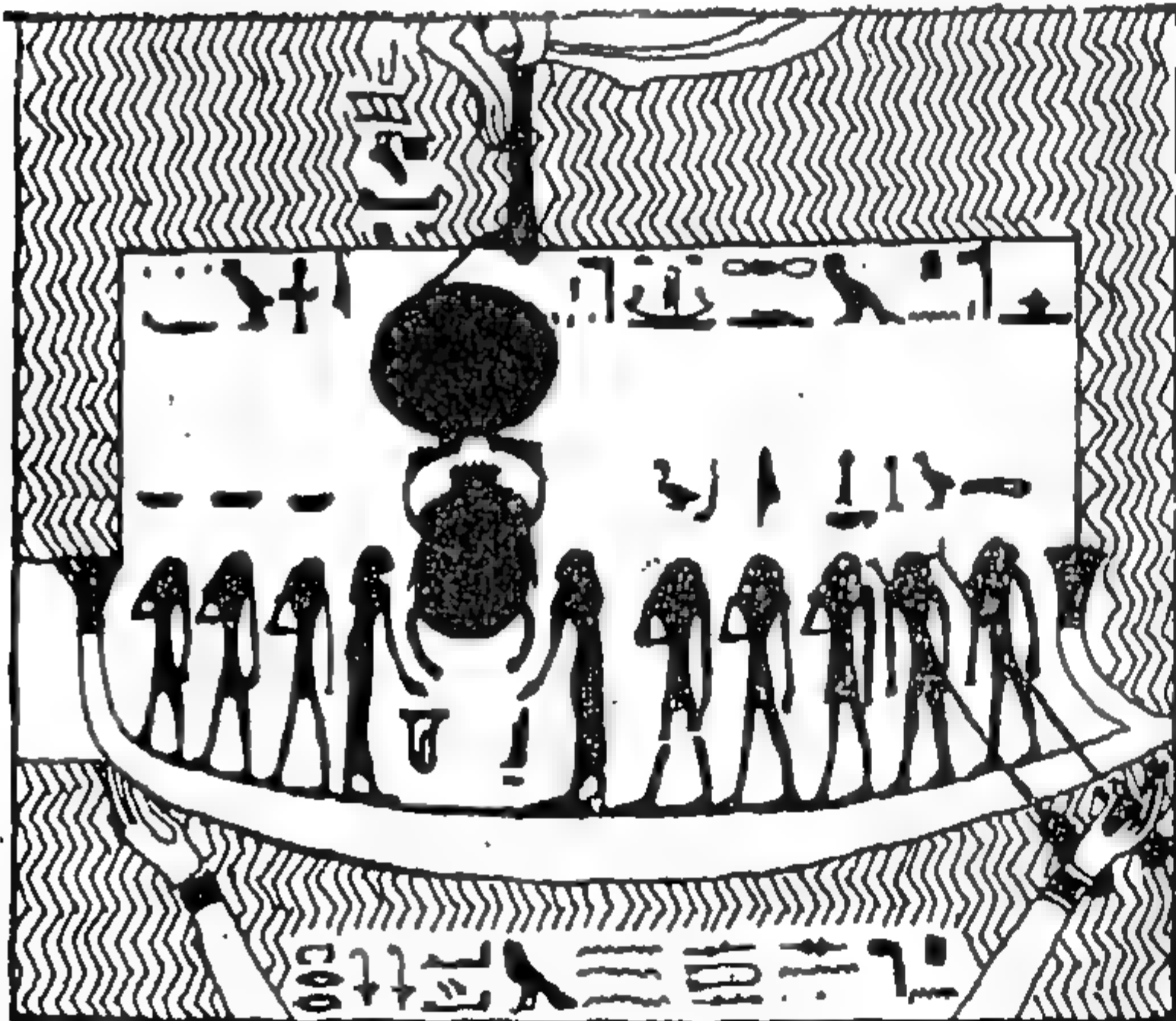


(شكل ٩) الملك على منصة التتويج أثناء احتفاله باليوبيل الثلاثيني
(راجع ص ٣٩)، ويلاحظ اختلاف الرداء الذي يظهر به في هذا الاحتفال
عن الرداء الاوزيرى (راجع ص ٢٣٦، ١٤٣ وقارن الاشكال ١٩، ٣٨)

رموز التجدد الذاتي في آلهة النيل والشمس



(شكل ١٠) إله النيل في شكل رجل يجمع بين صفات الذكورة والأنوثة
(راجع ص ١٢٥) وقد مثل الهان يربطان نباتي القطرين تحت اسم الفرعون
سنوسرت الأول (راجع ص ٣٩، ٢٣٦)



(شكل ١١) العمل
(الجعران) في مركب
الشمس يدفع قرص
الشمس عند الشروق.
(راجع ص ١٢٤)

لوحة (٧) الأشكال ١٢ ، ١٣

العقيدة المصرية بشأن الروح والجسد



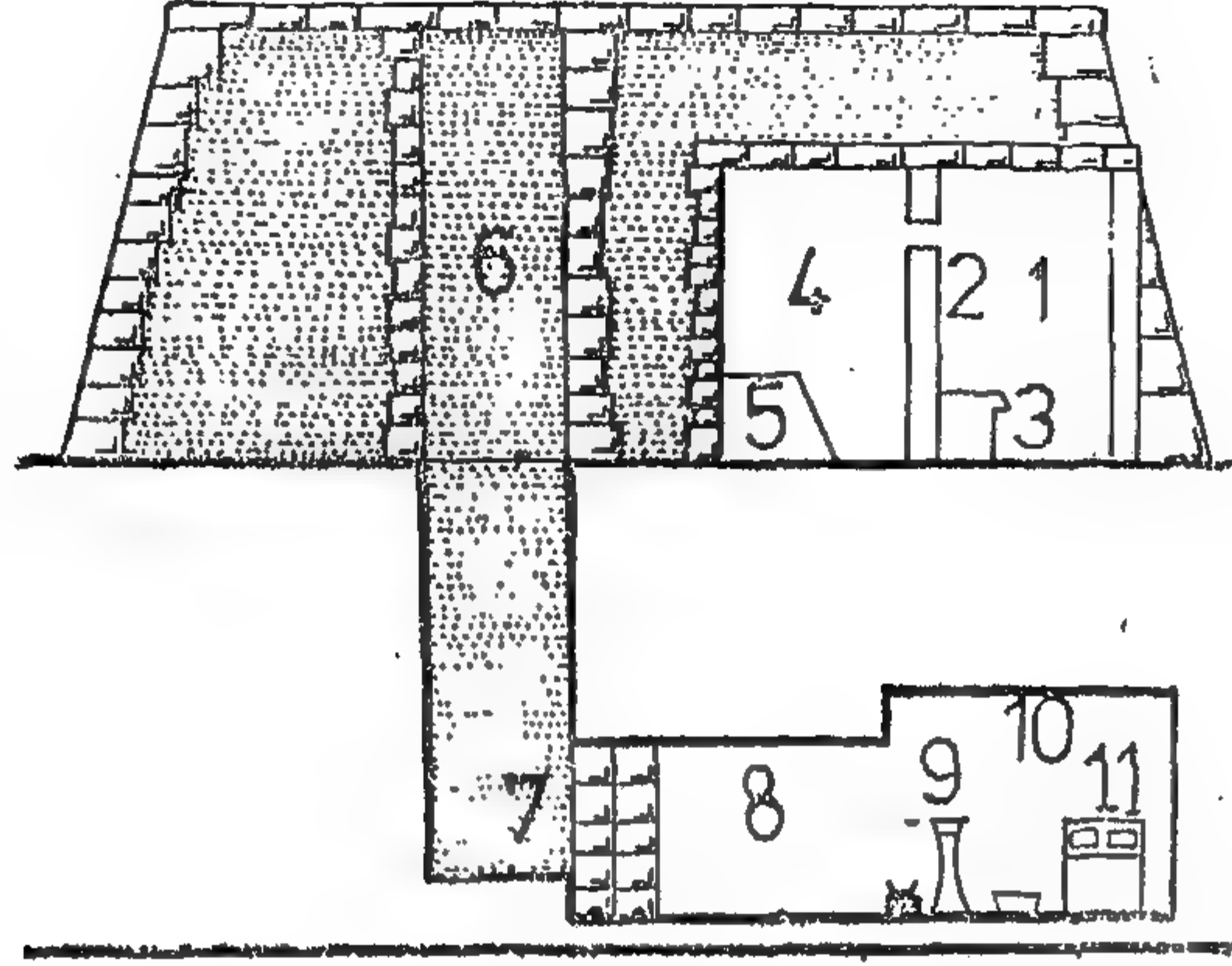
(شكل ١٢) الروح الاثيرية (البا) تزور الجسد (راجع ص ١٣١)
وقد شاع هذا الاسلوب في رسم البا والمومياء في عصر الدولة الحديثة .



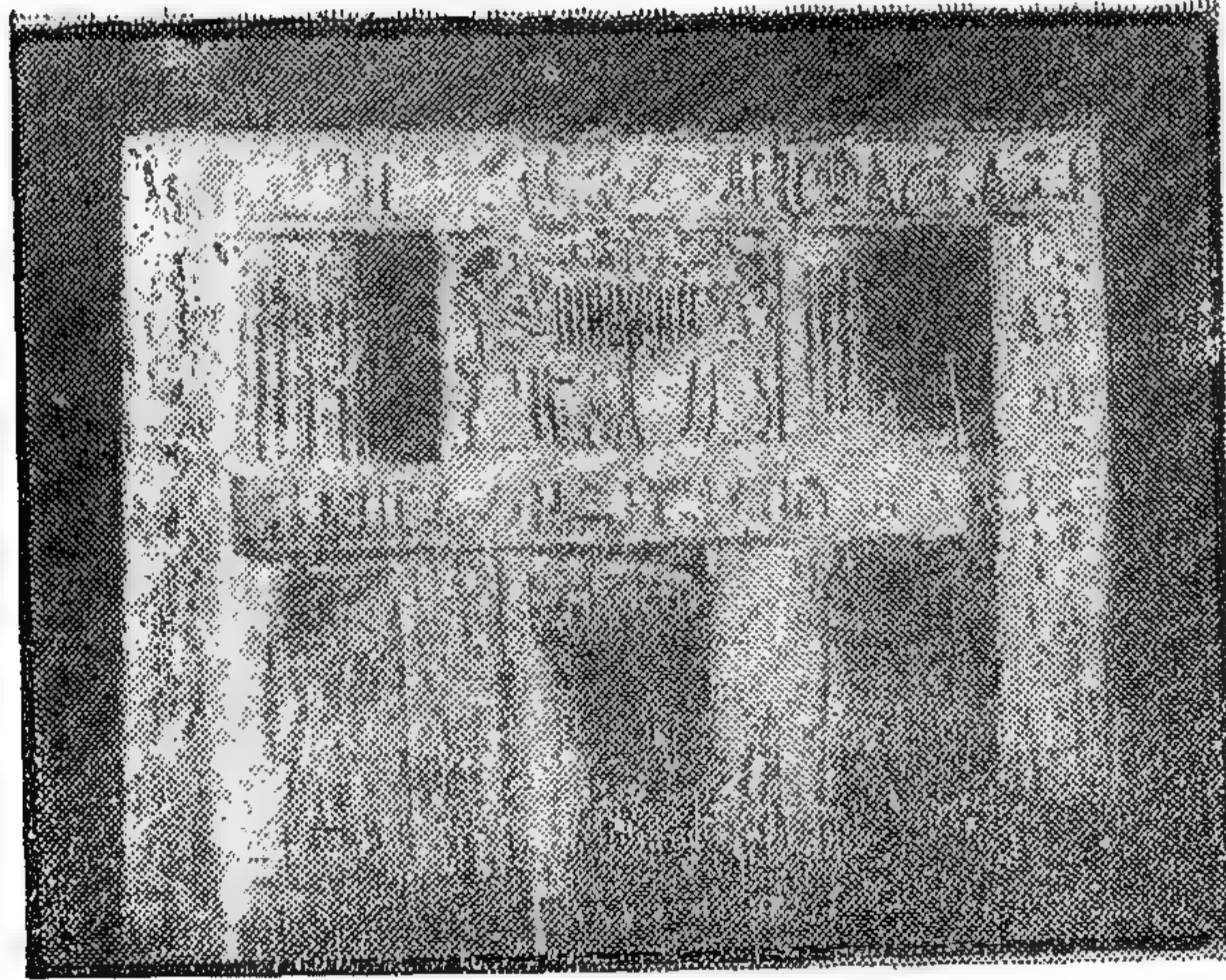
(شكل ١٣) تمثال الكا (الروح
المادية) على هيئة صاحبه تماما
(الملك حور من الاسرة الثالثة عشرة)
وقد ظهر التمثال كأنما ينحطو من السرداب
نحو الخارج وعلى رأسه الذراعان
المرفوعان رمز الكا
(راجع ص ١٣٢)

« الأشكال ١٤، ١٥ » لوحة (٨)

تأثر نظام مقابر الأفراد (المصطبة) بالعقيدة بشأن الروح والجسد

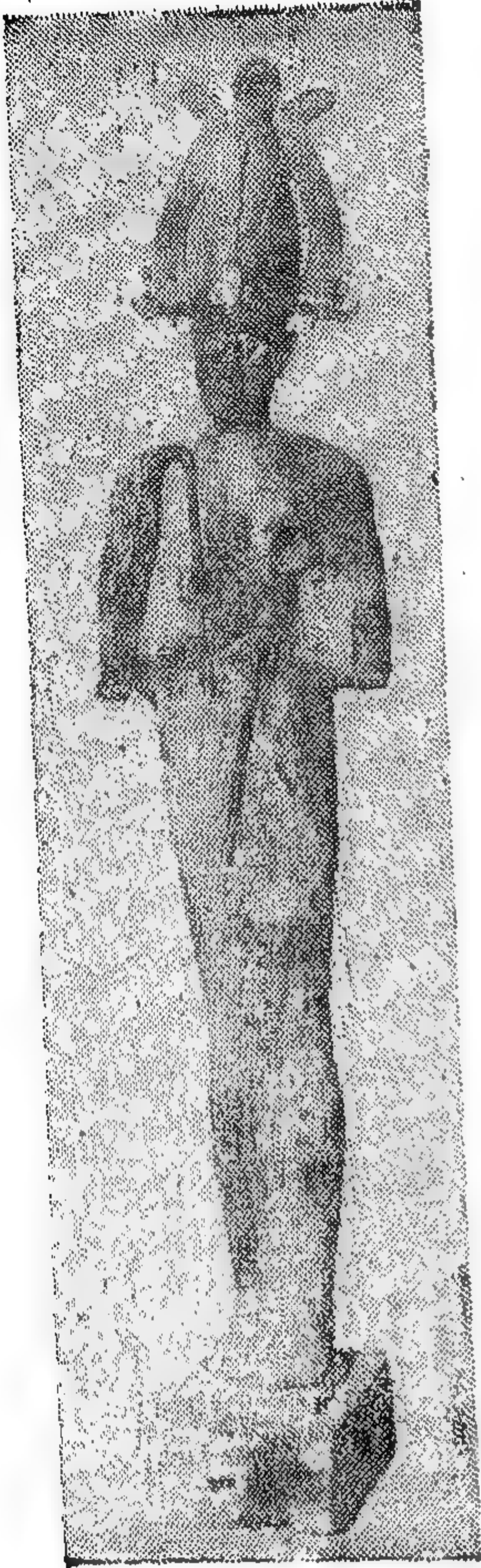


(شكل ١٤) قطاع في مصطبة من عصر الدولة القديمة يوضح نظامها الداخلي (راجع ص ١٣٢ والوصف ص ٢٦٠)



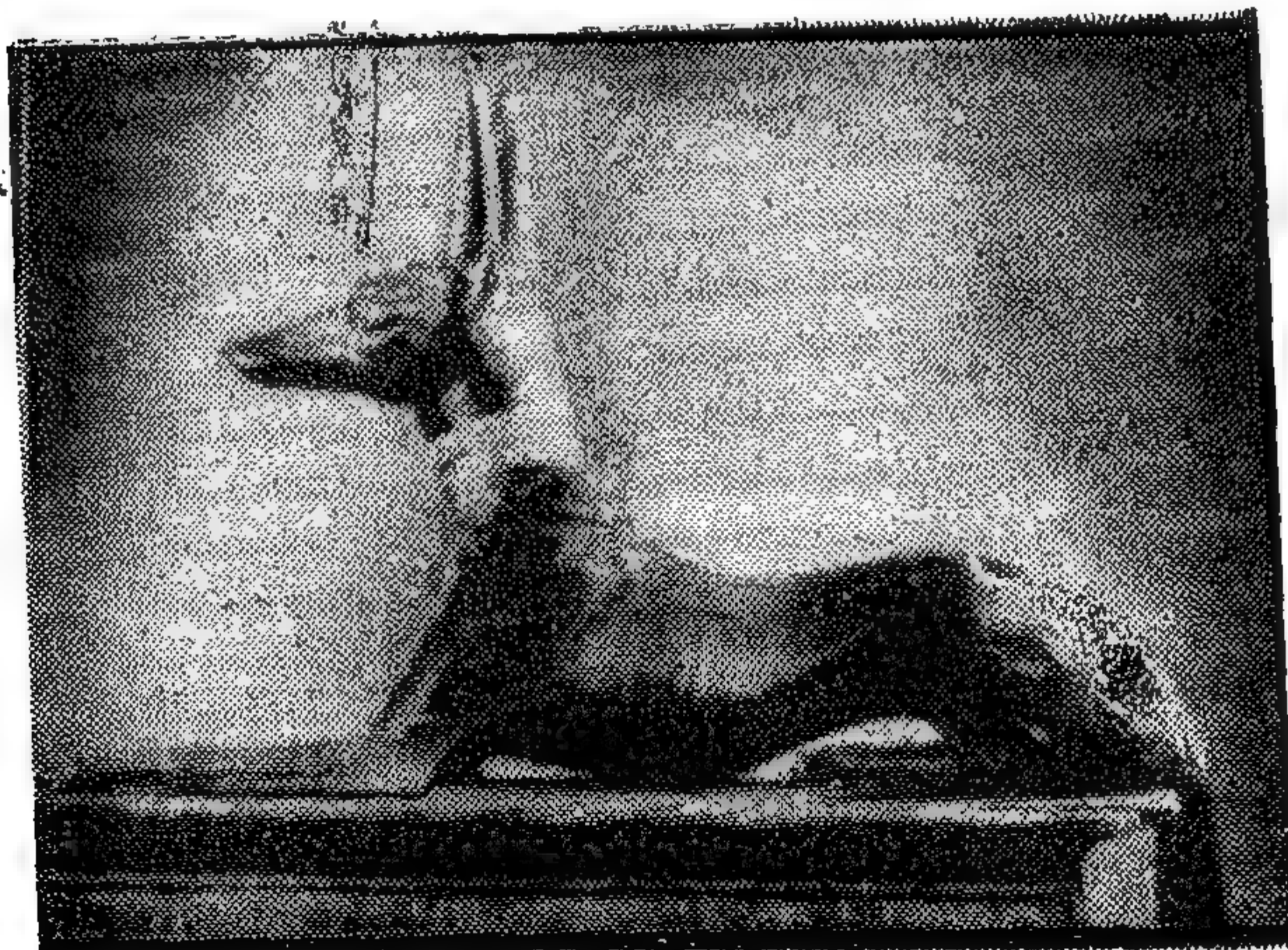
(شكل ١٥) الباب الوهمي وقد مثل عليه المتوفي أمام مائدة قربان ونقشت عليه صيغة القربان (راجع ص ١٣٣)

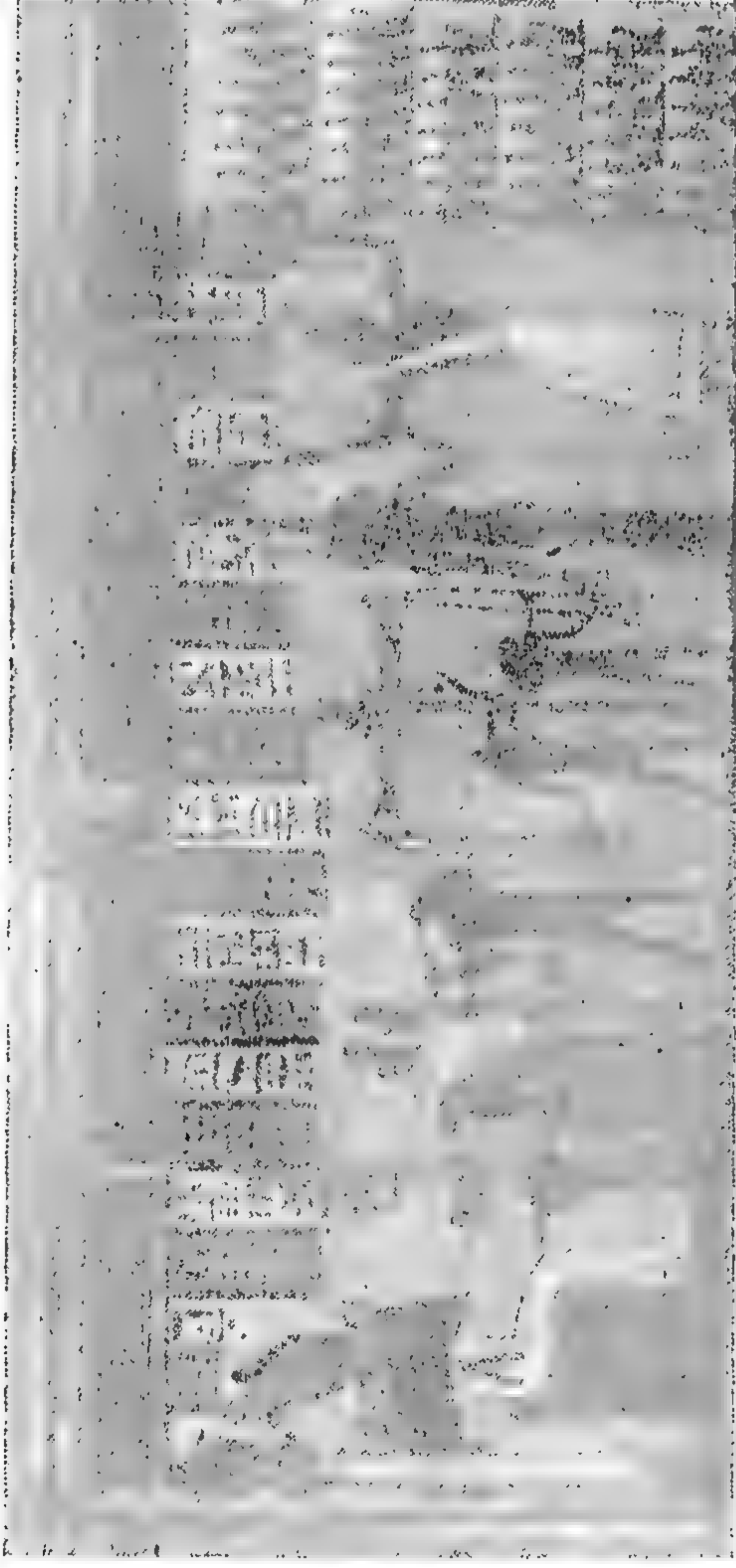
آلهة الموتى



(شكل ١٦) الاله أوزير في شكله المخطط
(المومياء) ويمسك بالصولجانات وعلى رأسه
تاج يشبه تاج الوجه القبلي ←
(راجع ص ١٣٧ وقارن شكل ٣٨)

(شكل ١٧) الاله أنوبيس رب التحنيط
في صورته الحيوانية على شكل حيوان
ابن آوى (راجع ص ١٣٨)



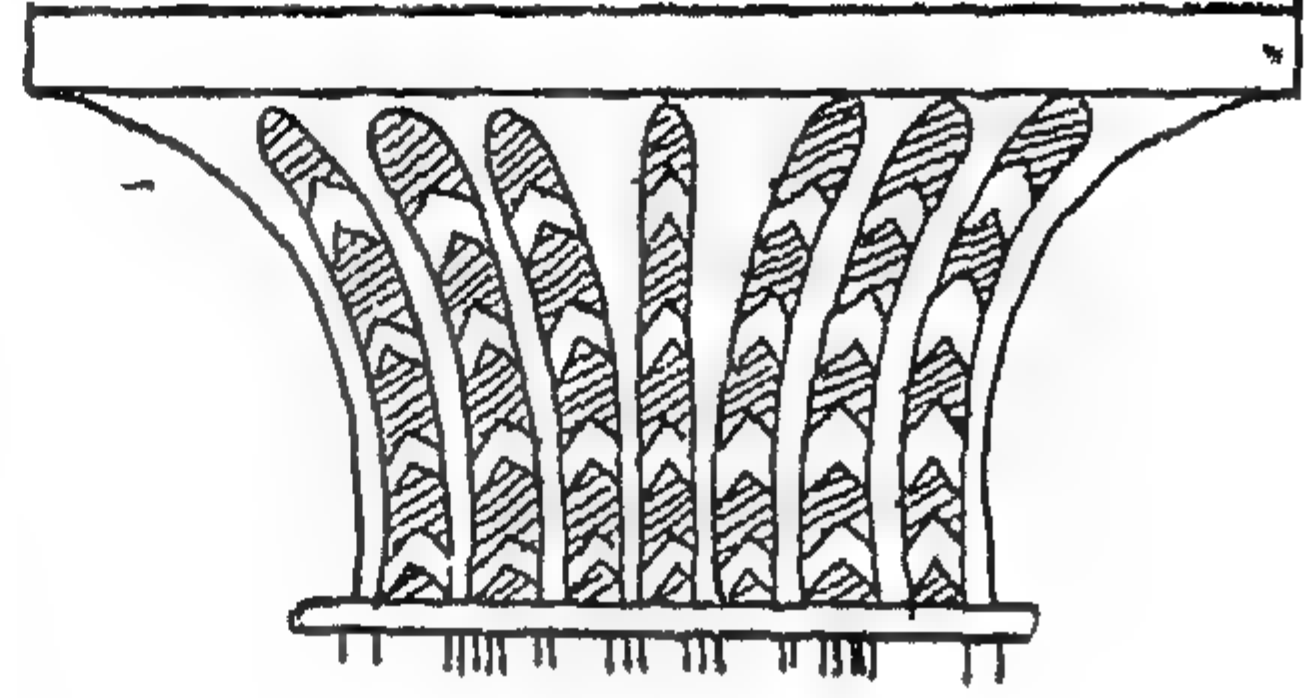
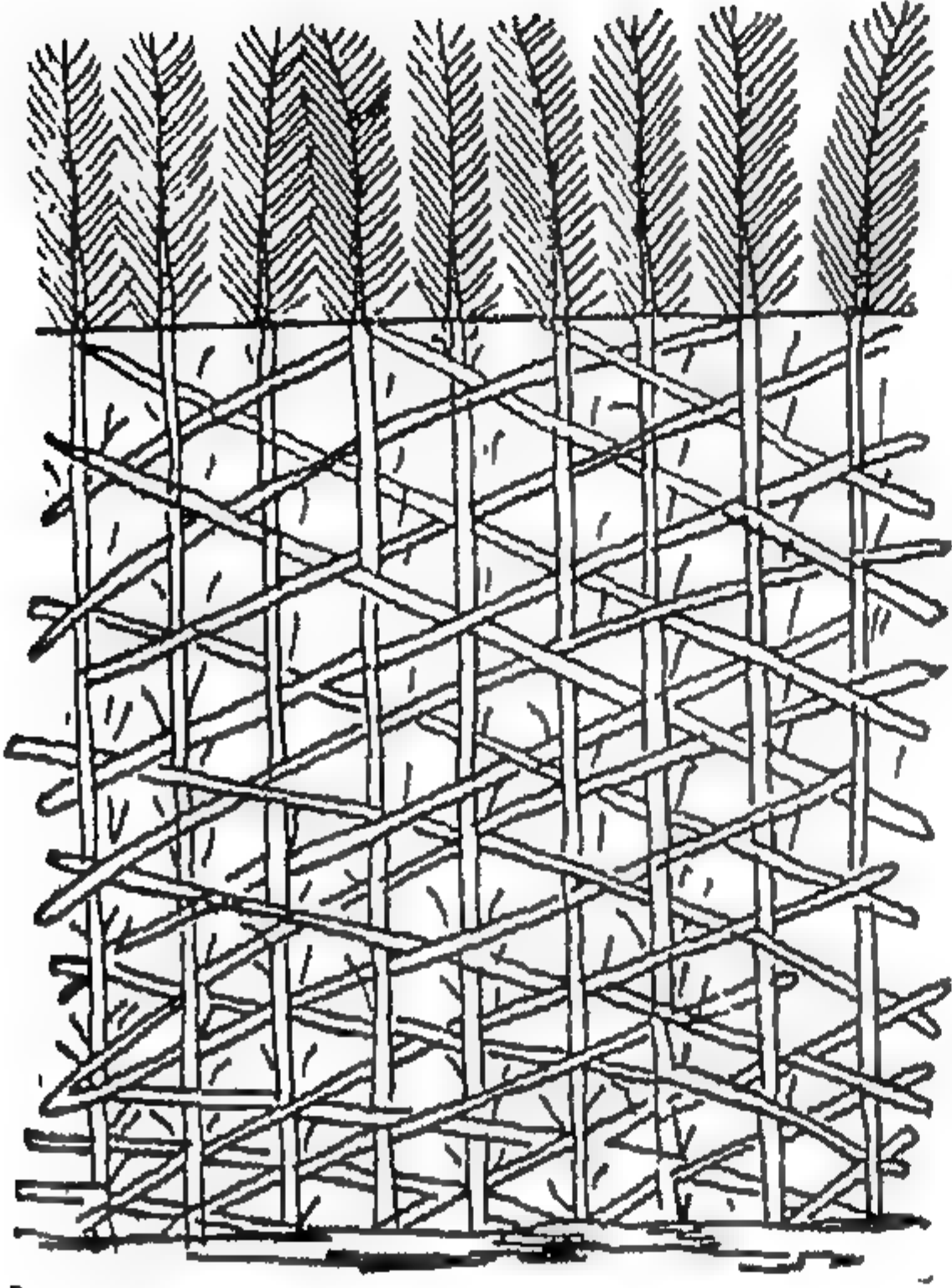


(شكل ١٨) قاعة محكمة أوزير فيها هذا الاله في أقصى اليسار جالسا على عرشه .
 وأمامه الحيوان الذي يلتهم الخطاطين ووراءه الاله تحوت يمسك بالقلم وخلفه الميزان وقد
 وقف أسفله الاله انوبيس ثم الاله حورس . ثم ظهرت الالهة معات تقود المتوفى من ذراعه .
 وفي نهاية القاعة ٤٢ قاضيا مرتبين في ستة صفوف . (راجع ص ١٥١)

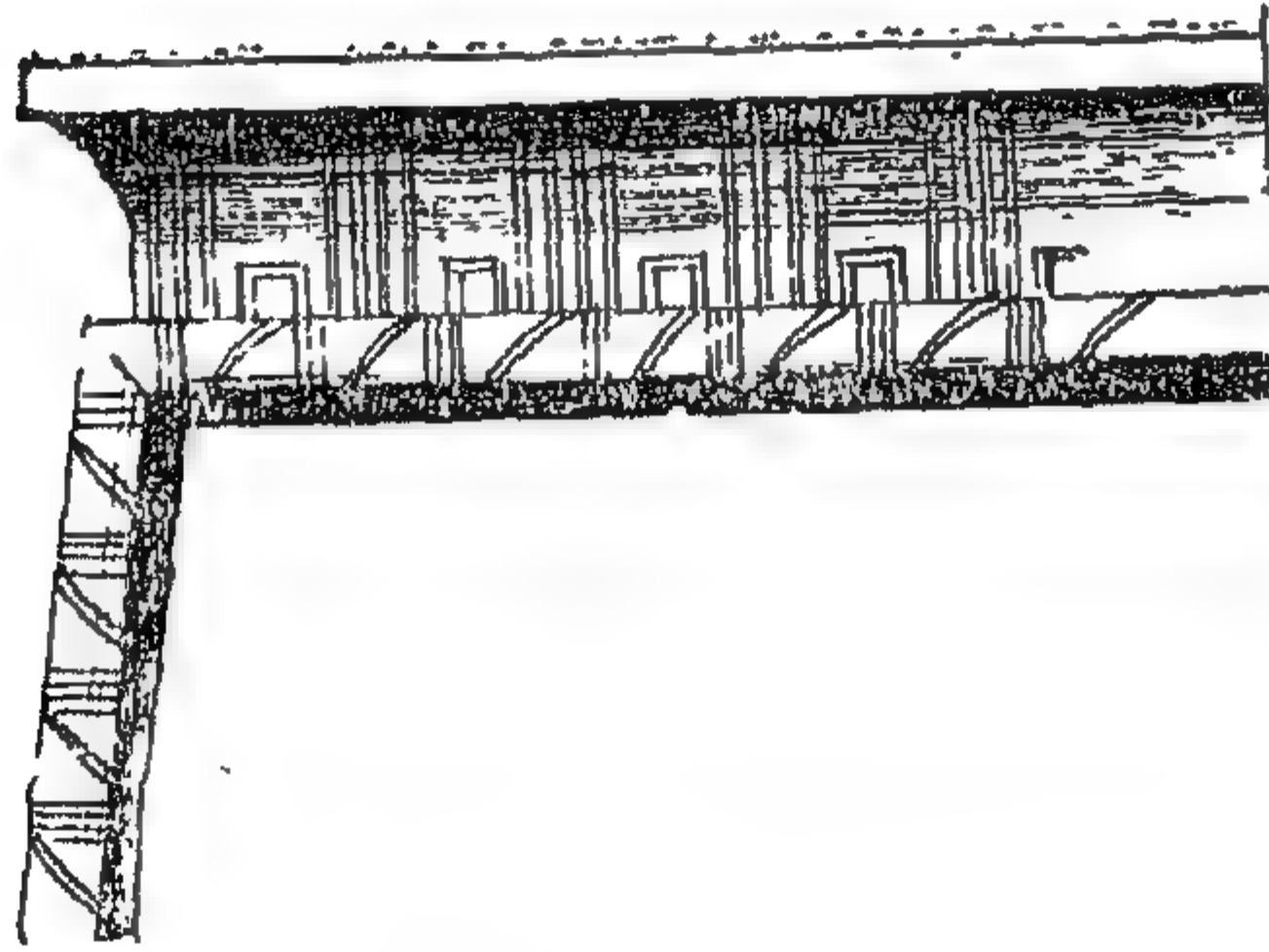


(شكل ١٩) الفصل بين السماء والأرض في قصص الخلق المصرية
 (راجع ص ١٧٦) زقد ظهر الاله « شو » اله الهواء يرفع السماء « نوت »
 (في شكل امرأة رصع جسمها بالنجوم) ويفصلها عن الأرض « جب »
 (في شكل رجل زخرف جسمه بأشكال البوص المزهري يمثل النبات رمز
 الأرض) . وعلى جانبي السماء تسبح الشمس في قاربها في شروقها وغروبها.
 (راجع ص ١٧٦)

الأصول البنائية للزخارف المعمارية المصرية

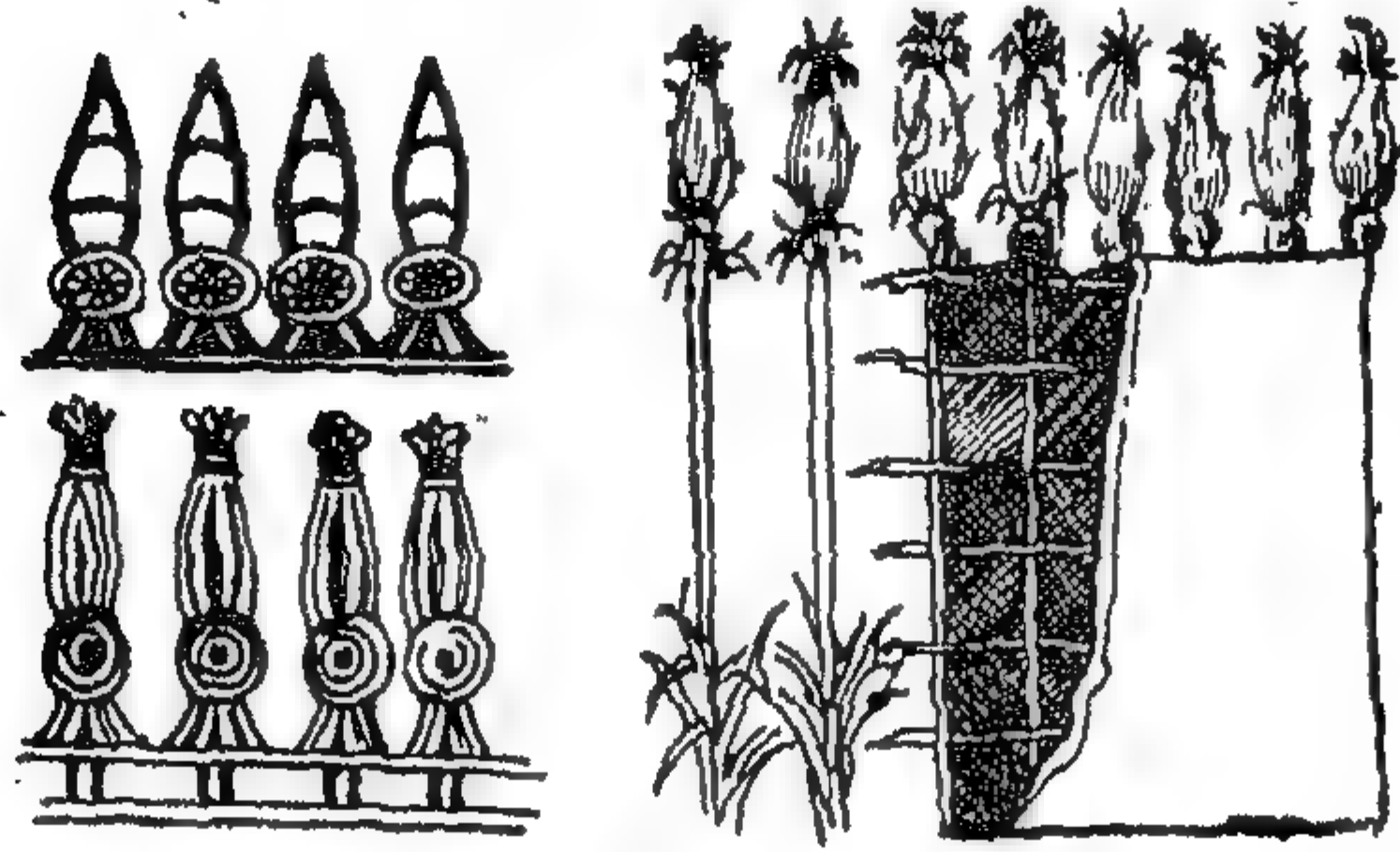


(شكل ٢٠) الكورنيش المصرى كما ظهر فى المباني الحجرية المصرية
(إلى اليمين) وأصله النباتى (إلى اليسار) الذى يتكون من أطراف
سعف النخيل . وقد حافظ المصريون على شكل السعف فى زخرفة
الكورنيش . (راجع ص ٢٢١)

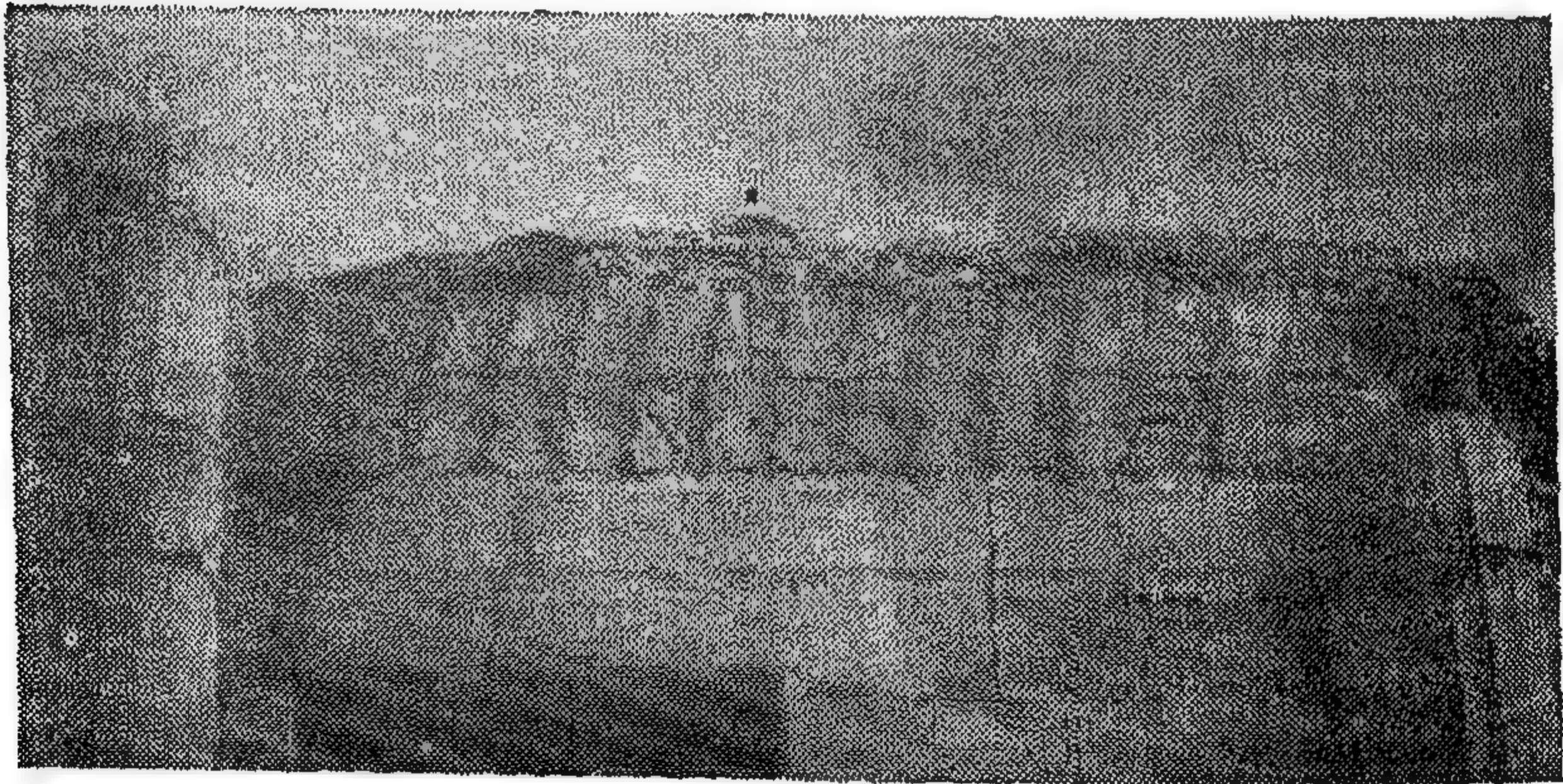


(شكل ٢١) الخيزرانة التى كانت تقوى بها أعالى الأكواح وأركانها
وقد ظهرت حولها أشكال الأربطة . (راجع ص ٢٢١)

الأصول النباتية للزخارف المعمارية المصرية (تابع)

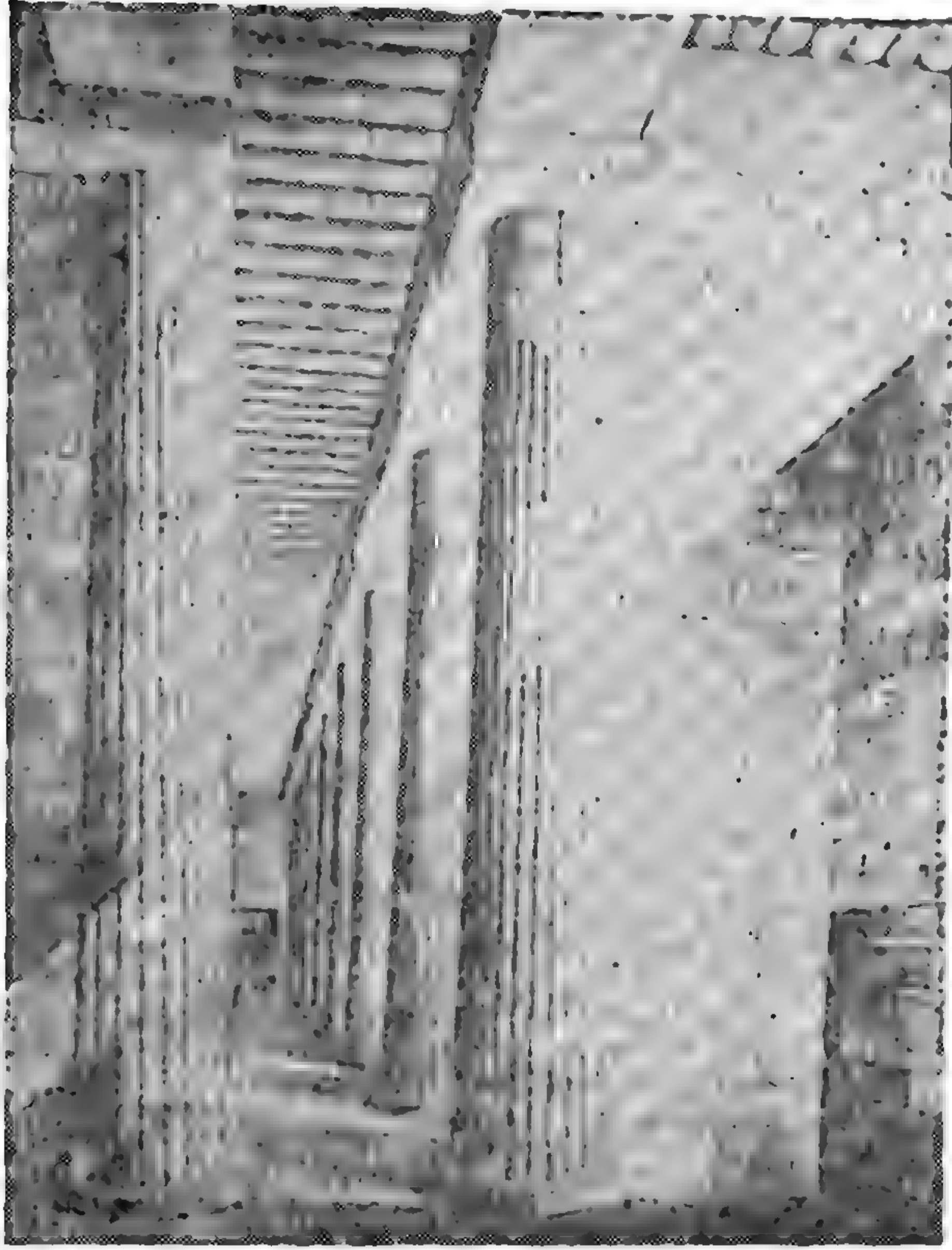


(شكل ٢٢) الأصل النباتي للزخارف « الخكر » (إلى اليمين) وتتكون من الأطراف العليا لأغصان البردي بعد ربطها من أعلى ومن أسفل ومن الوسط . ثم شكلان من أشكال هذه الزخارف (إلى اليسار) كما صورت في الرسوم المصرية (راجع ص ٢٢٢)



(شكل ٢٣) زخارف « الخكر » كما ظهرت في مباني زوسر بسقارة وعلى جانبيها عمودان من الأعمدة المقناة المتصلة بالجدار (راجع ٢٣٧)

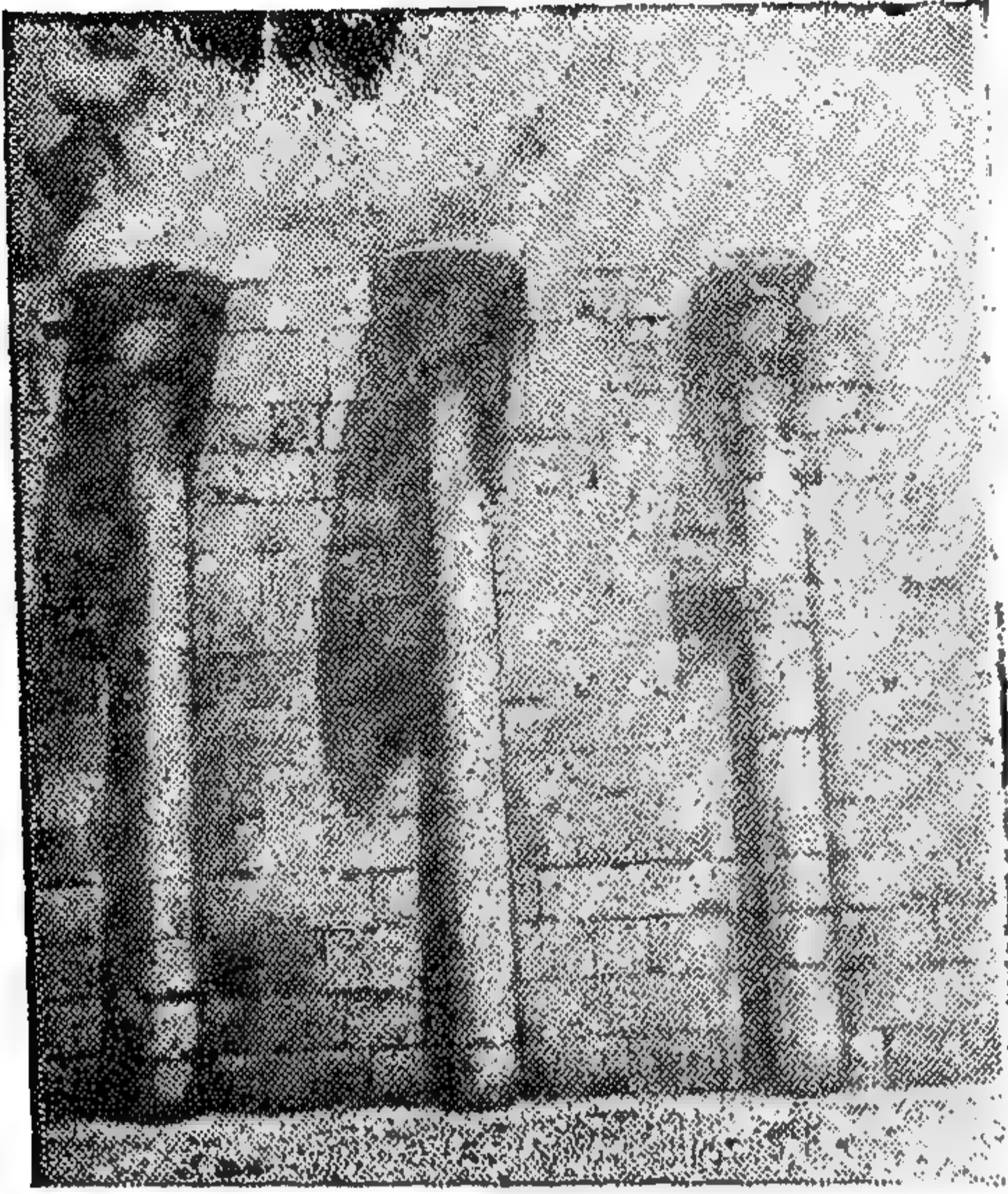
الزخارف النباتية في عمارة الأسرة الثالثة



(شكل ٢٤) بهو المدخل المؤدى إلى فناء هرم زوسر بسقارة وتظهر
الزخارف النباتية في أساطينه المضلعة (وأصلها حزم بردى مربوطة) ،
وفي شكل سقفه الذى يحاكي جذوع النخيل . ويلاحظ أن الأساطين
متصلة بالجدران (راجع ص ٢٣٧)

(لوحة ١٥) «الأشكال ٢٥، ٢٦»

التطور من الأساطين المتصلة بالجدران في عمارة الأسرة الثالثة إلى الأعمدة
المنفصلة عن الجدران في عمارة الأسرة الرابعة

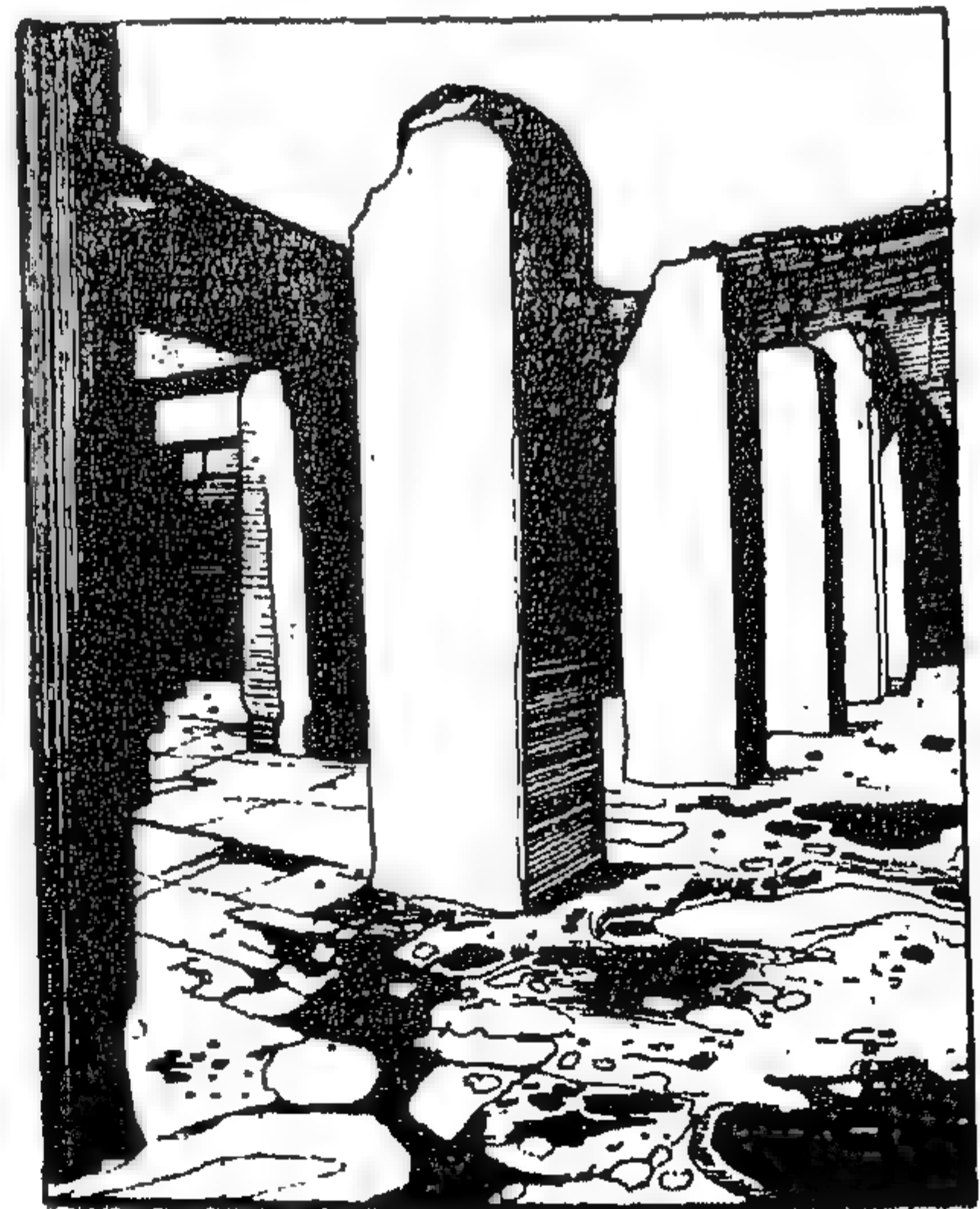


(شكل ٢٥) الأساطين ذات
التيجان التي على شكل زهرة
البردى المتفتحة وقد ظهرت
متصلة بالجدران في مباني
زوسر بسقارة

← (راجع ص ٢٣٧)

(شكل ٢٦) الأعمدة الجرانيتية
المربعة كما تبدو في معبد الوادي
نخفرع، وهي أول أعمدة
منفصلة تظهر في العمارة المصرية

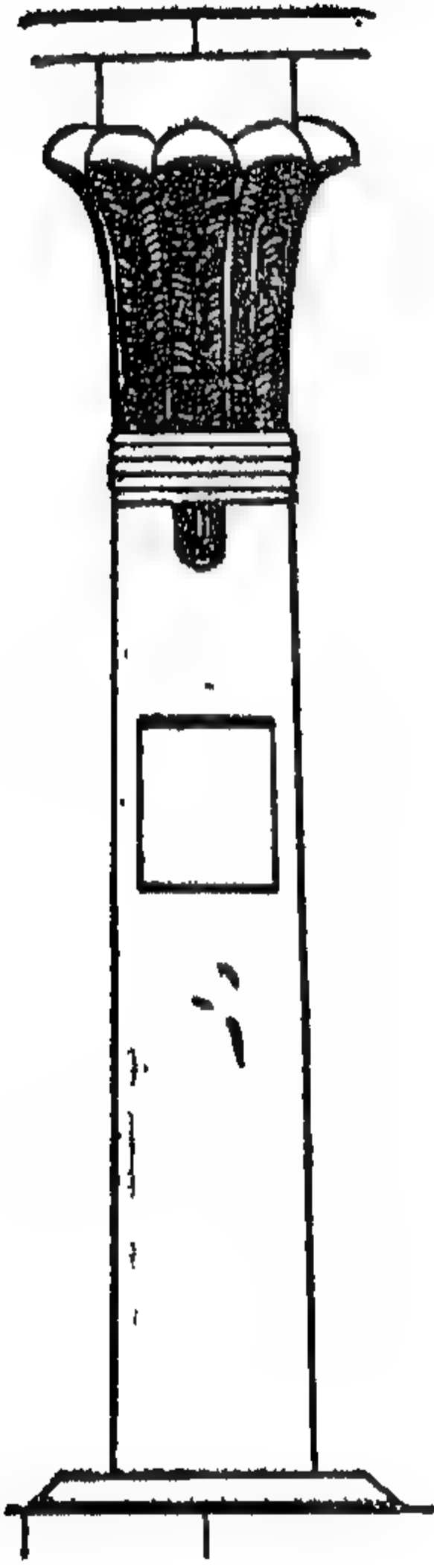
→ (راجع ص ٢٤٦)



« الأشكال ٢٧ - ٢٩ » (لوحة ١٦)

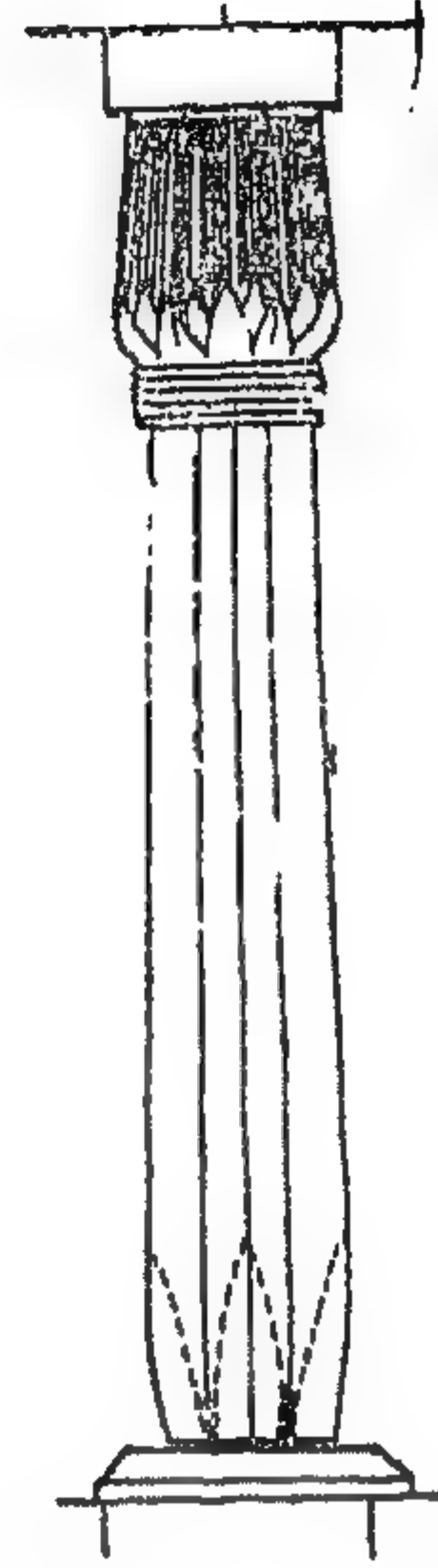
الأساطين النباتية المنفصلة عن الجدران في عمارة الأسرة الخامسة

(راجع ص ٢٦٥ - ٢٦٦)

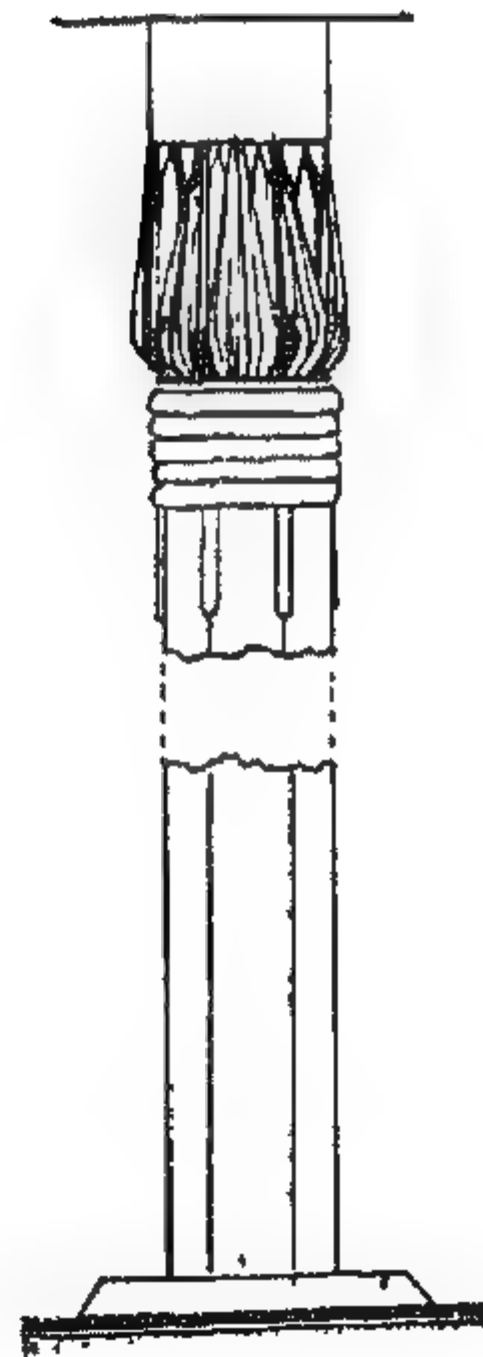


↑ (شكل ٢٩)
الأسطون النخيلي

(شكل ٢٧) الأسطون ذو
التاج الذي على شكل
براعم البردي →



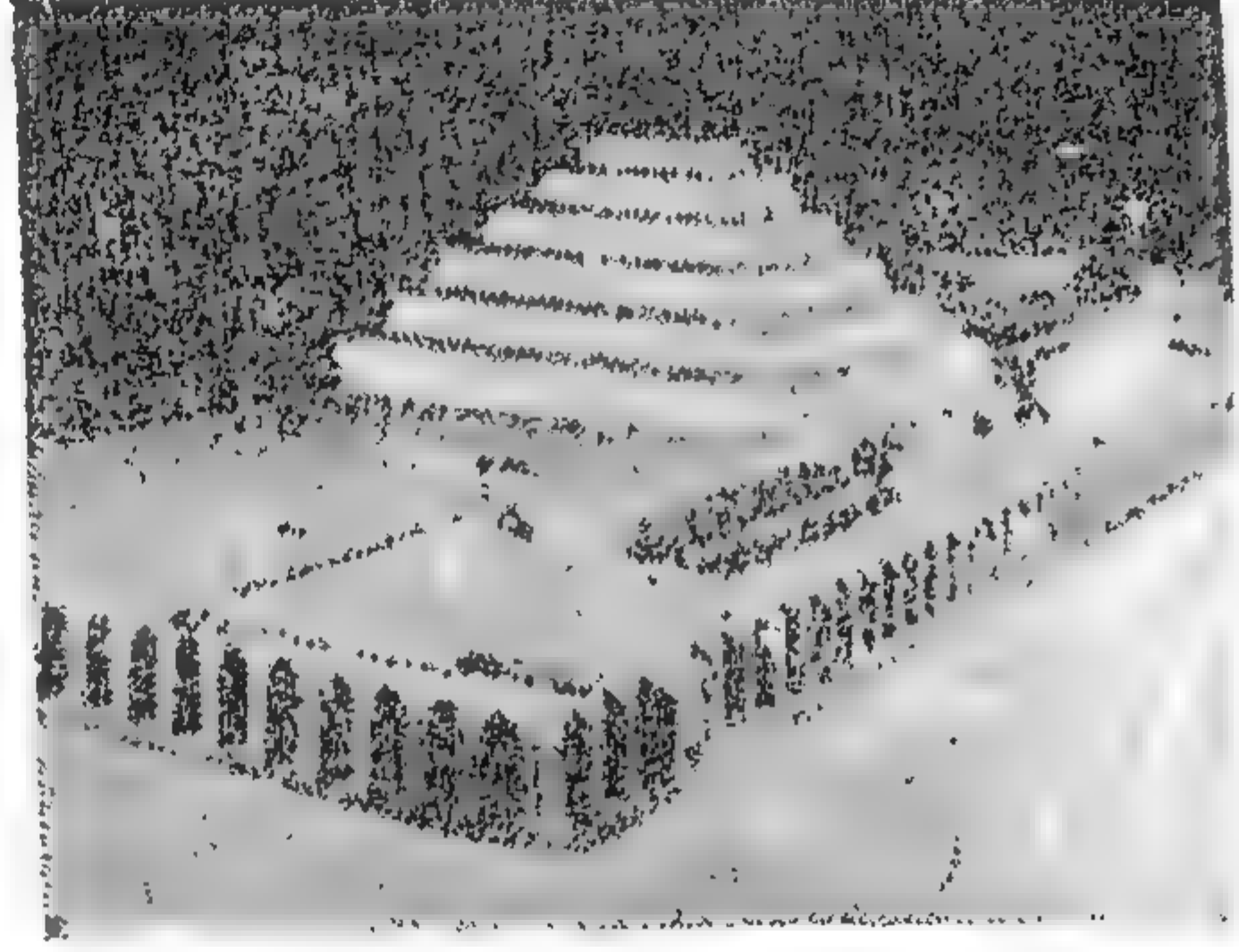
(شكل ٢٨) الأسطون
اللوتسى ذو التاج الذى على
شكل براعم اللوتس →



(لوحة ١٧) «الأشكال ٣٠ ، ٣١»

ظهور المجموعة الهرمية في مباني زوسر بسقارة

(شكل ٣٠) نموذج حديث
«ماكيت» لمجموعة هرم زوسر
المدرج في سقارة منظورة من
الناحية الجنوبية الشرقية ويربط
بالمجموعة السور ذو المشكارات
ويبدو في مقدمة الصورة هو
المدخل (راجع ص ٢٣٢-٢٣٧)

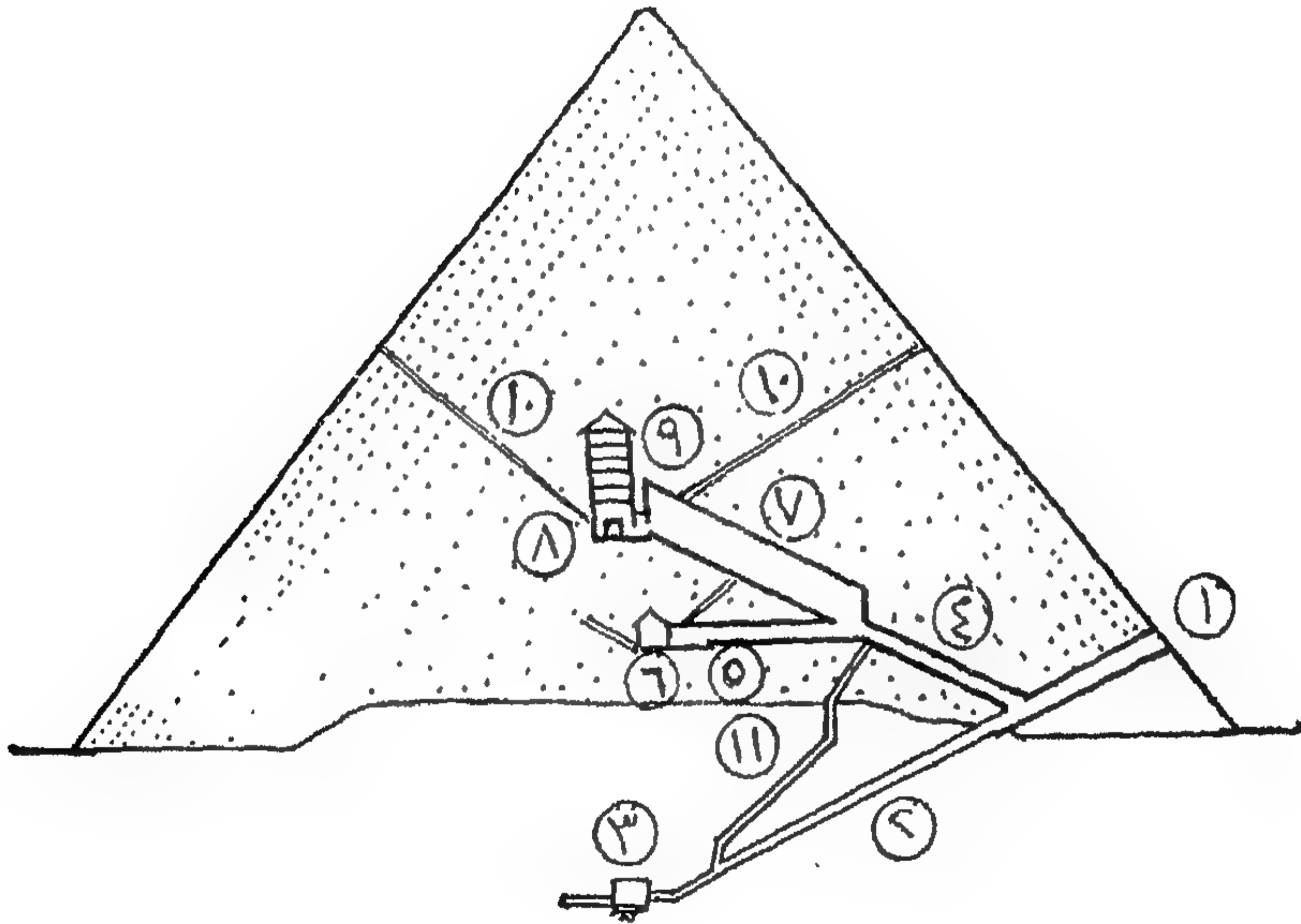
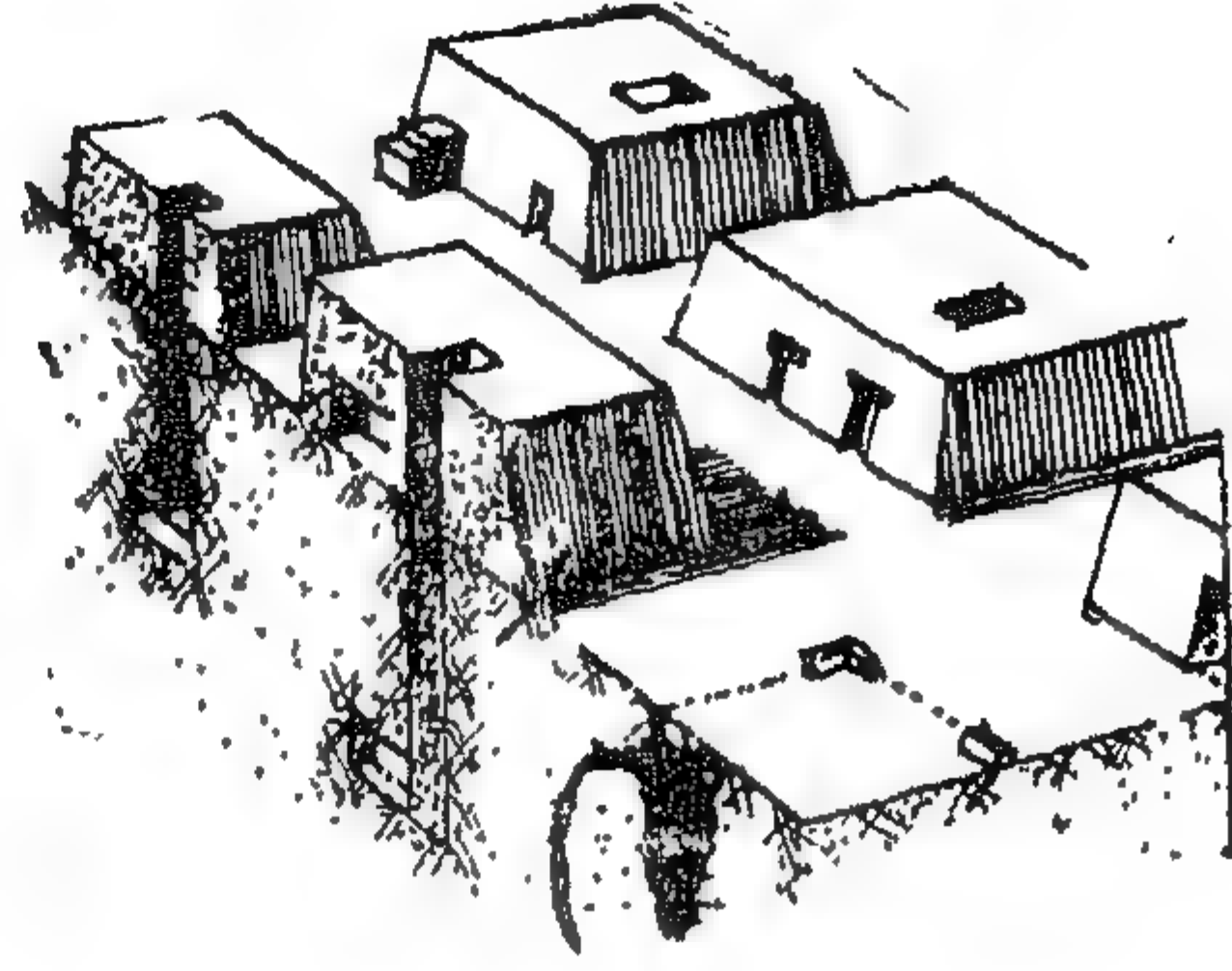


(شكل ٣١) بهو المدخل لمجموعة هرم زوسر كما يبدو في اوقت الحاضر
بعد ترميمه وقد ظهرت فيه المشكارات بوضوح (راجع ص ٢٢٧)

« الأشكال ٣٢ ، ٣٣ » (لوحة ١٨)

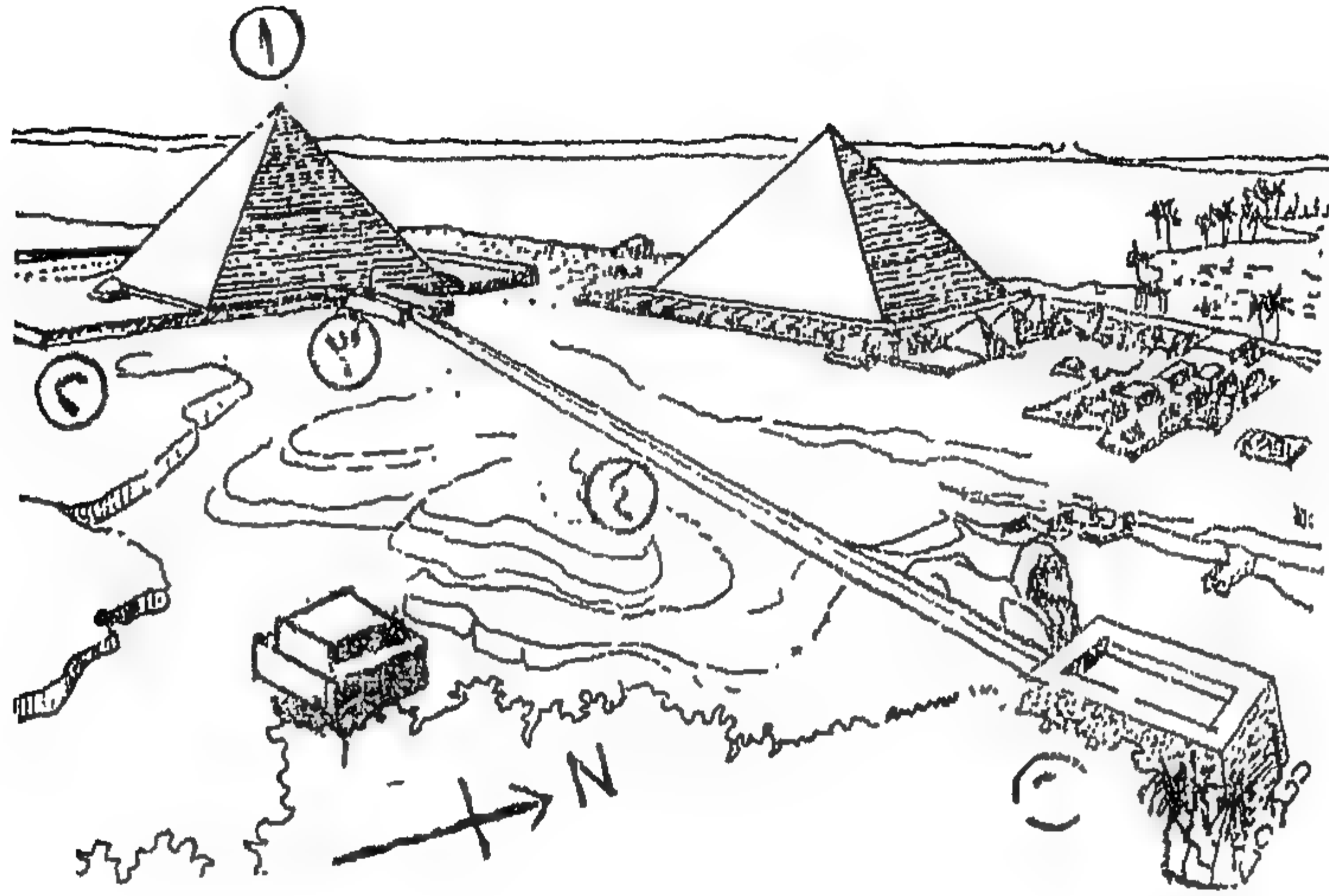
نظام المقابر في عصر الأسرة الرابعة

(شكل ٣٢) مجموعة من الممباتب التي
تحيط بالهرم الأكبر في الجيزة كما
كانت في الأصل . وقطاع في بعضها
(راجع ص ٢٥٩)



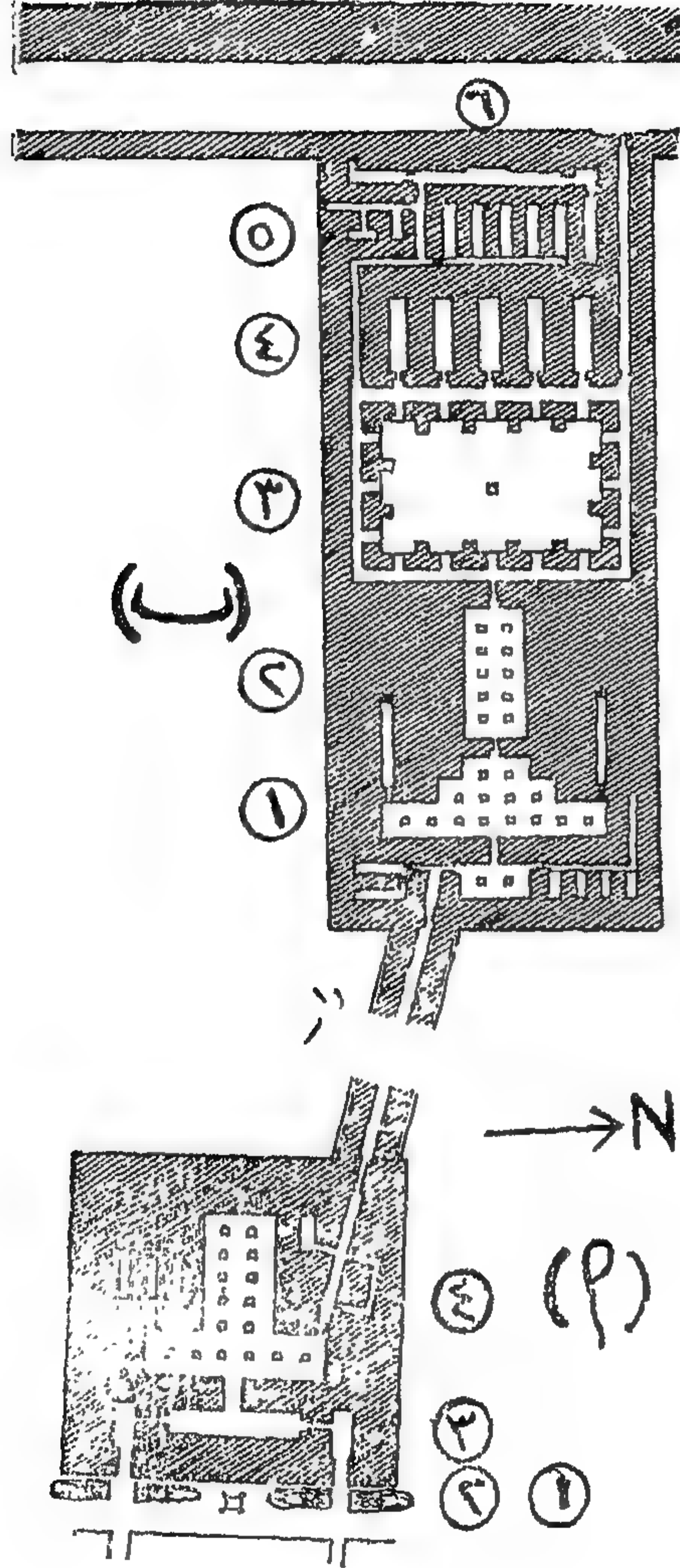
(شكل ٣٣) هرم خوفو من الداخل (راجع الوصف في ص ٢٤١)

نظام المجموعة الهرمية في عصر الأسرة الرابعة



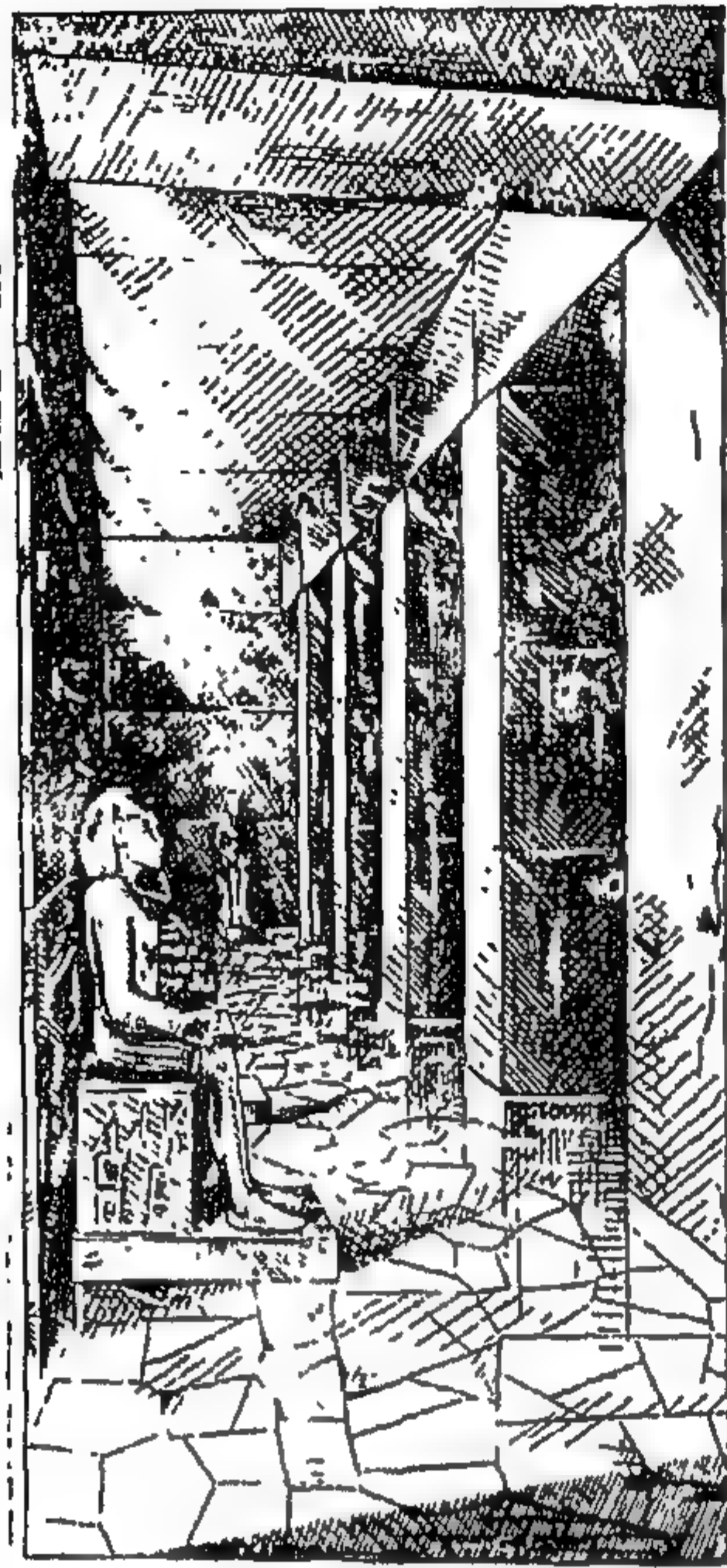
(شكل ٣٤) جبانة الجيزة كما كانت تبدو في عصر الأسرة الرابعة ويظهر هرم خوفو في شمال الجبانة (إلى اليمين) وحوله أهرامات الملكات ومصاطب رجال الحاشية والأتباع . وإلى الجنوب منه هرم خفرع ومجموعته التي تعتبر نموذجا للمجموعة الهرمية في عصر الأسرة الرابعة (راجع الوصف ص ٢٤٠) . وفي أقصى الجنوب ظهرت مقبرة الملكة خنتكاوس ذات الطابقين (راجع ص ٢٥٨)

المجموعة الهرمية في عصر الأسرة الرابعة (تابع)



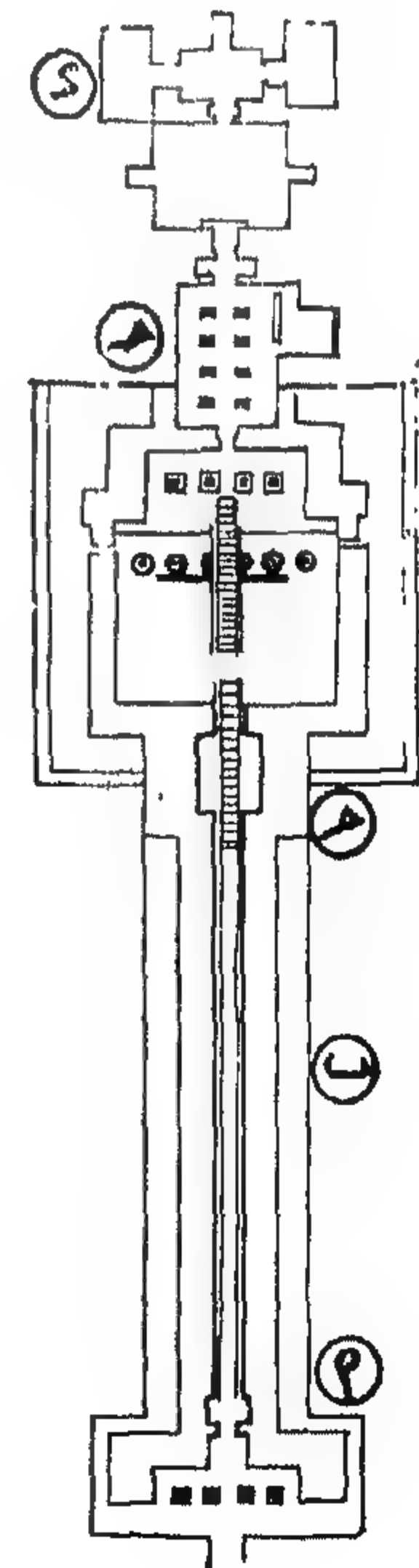
(شكل ٣٥) مسقط أفقي لمعبد الوادي (١) والمعبد الجنائزي (ب)

بمجموعة خفرع الهرمية (راجع الوصف ٢٤٥ وما بعدها)



(شكل ٣٦) منظر الجزء من البهو
ذى الاعمدة المربعة في معبد الوادى
خفرع يوضح ما كان عليه فى الزمن
القديم وقد ظهرت به تماثيل خفرع
وبلاحظ الشكل الأصيل للأرضية
المرمرية للمعبد (راجع ص ٢٤٦)

(شكل ٣٧) مسقط أفقى لاجدى مقابر
منطقة قاو الكبير فى عصر الدولة الوسطى
التي اتبع فى بنائها نظام يشبه المجموعة الهرمية
الملحقة بأهرامات ملوك الدولتين القديمة
والوسطى (راجع الوصف ص ٢٧٩)



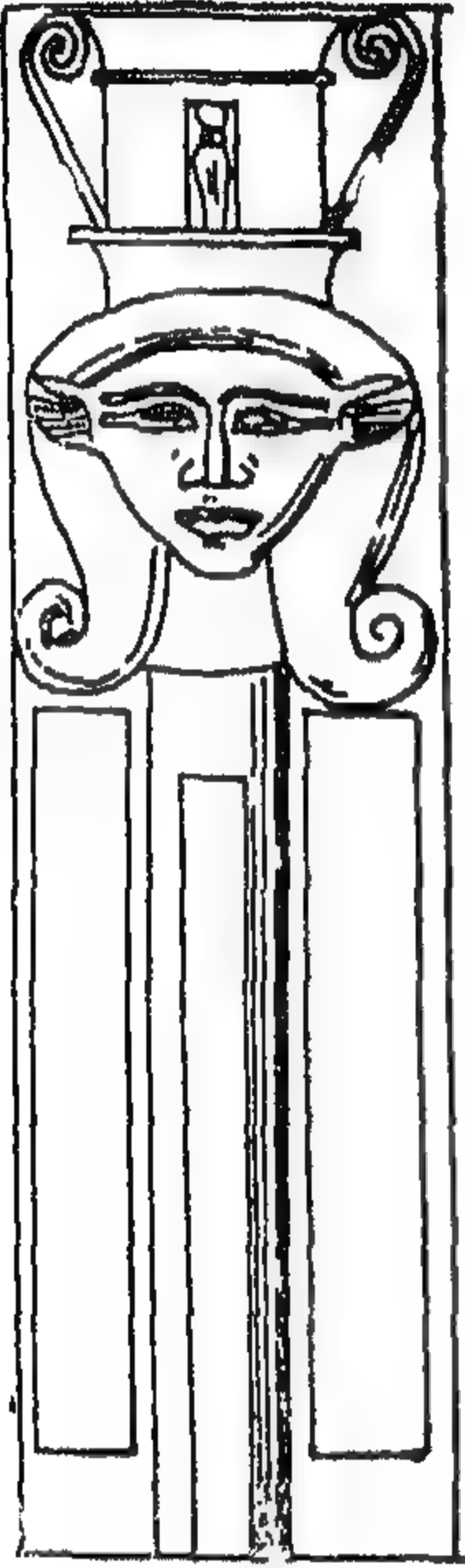
«الأشكال ٣٨، ٣٩، ٤٠» (لوحة ٢٢)

الأعمدة والأساطين التي استجذت في عمارة الدولة الوسطى

→ (شكل ٣٨)

العمود الاوزيري

(راجع ص ٢٧٥، ٣٣٢)



← (شكل ٣٩)

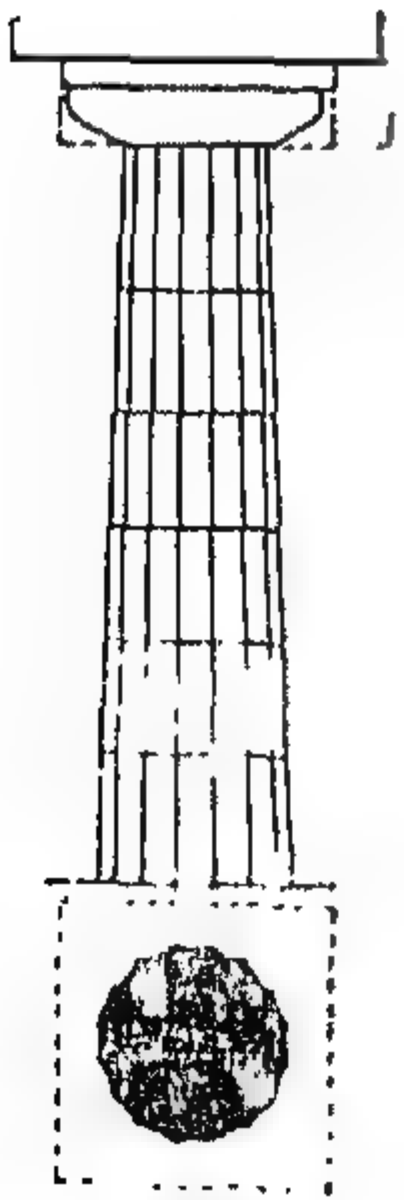
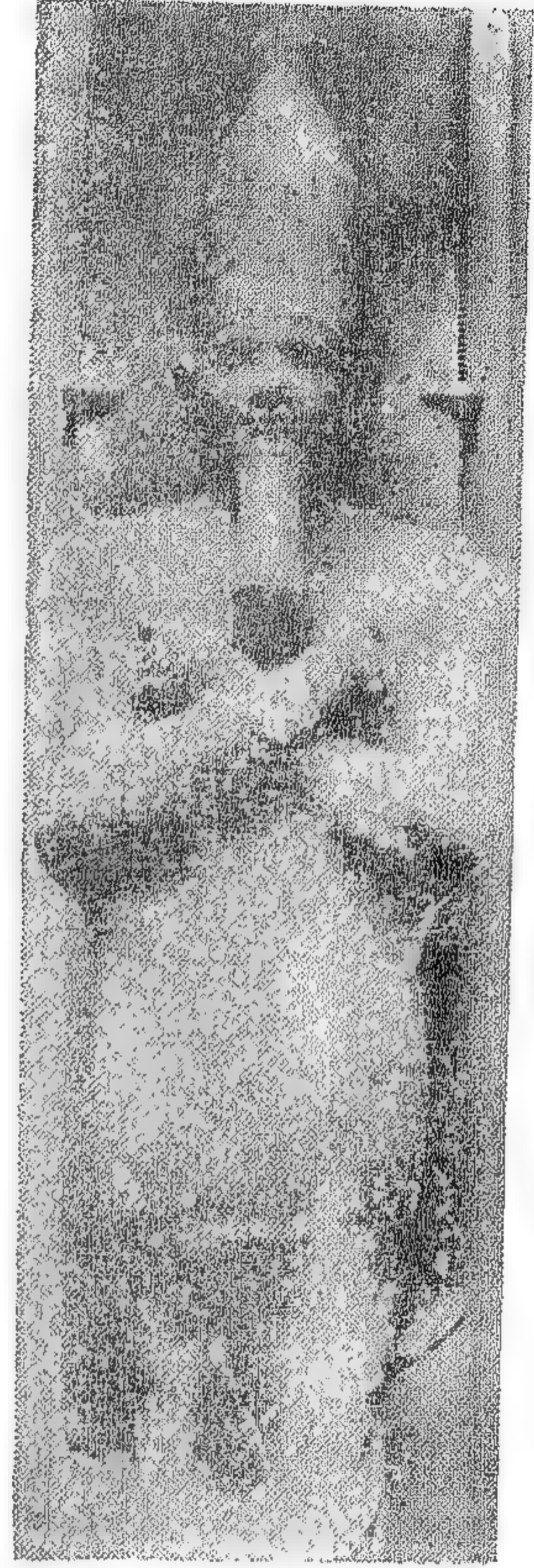
العمود المحتجوري بما

دخل عليه من تعديلات

واضافات بعد عصر

الدولة الوسطى

(راجع ص ٣٣٣)



→ (شكل ٤٠ أ) الاسطون المقني

ذو الستة عشر ضلعا المنفصل عن الجدار

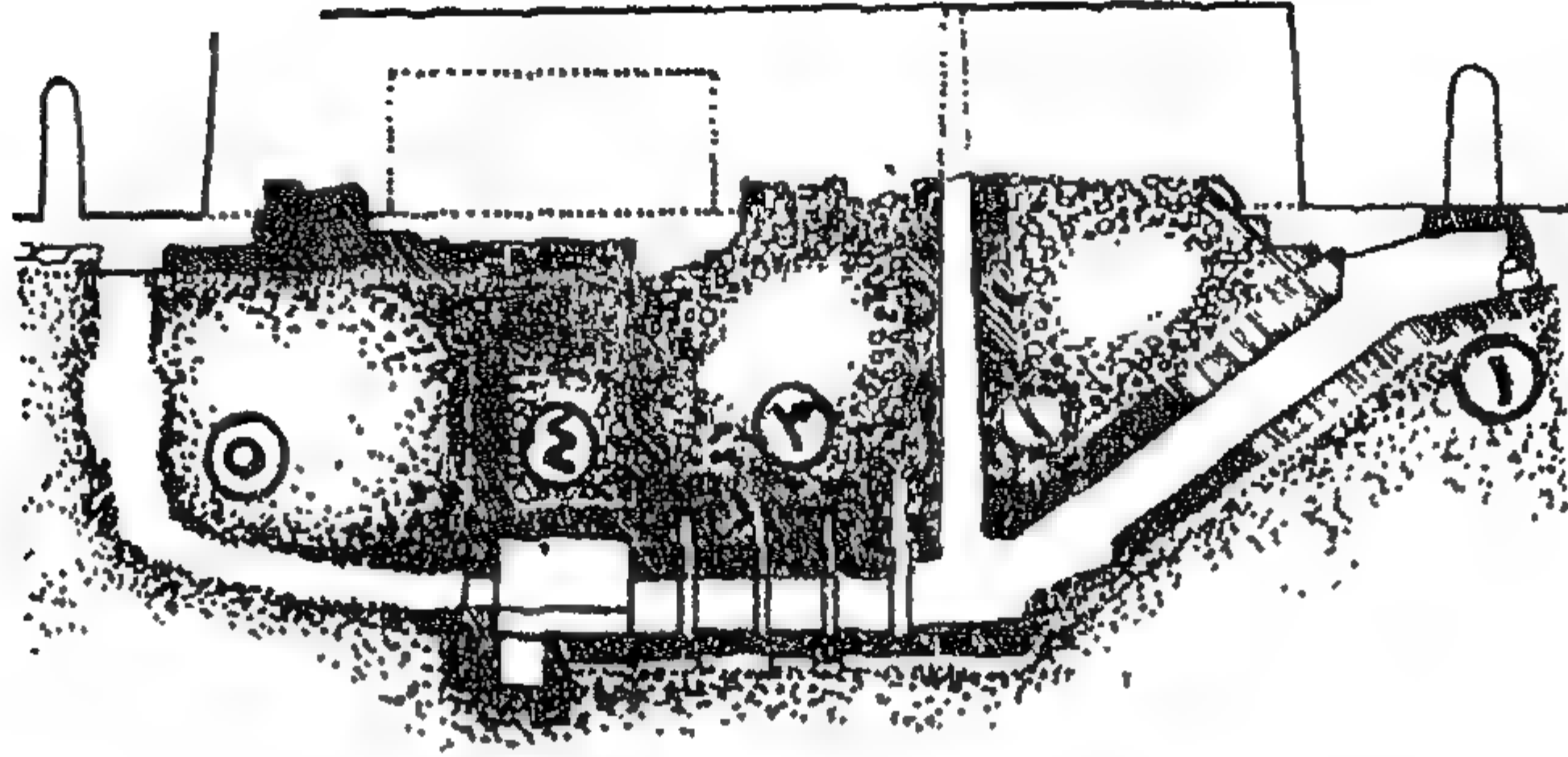
← (شكل ٤٠ ب) الاسطون

الدوري الاغريقي (راجع ص ٢٨١)

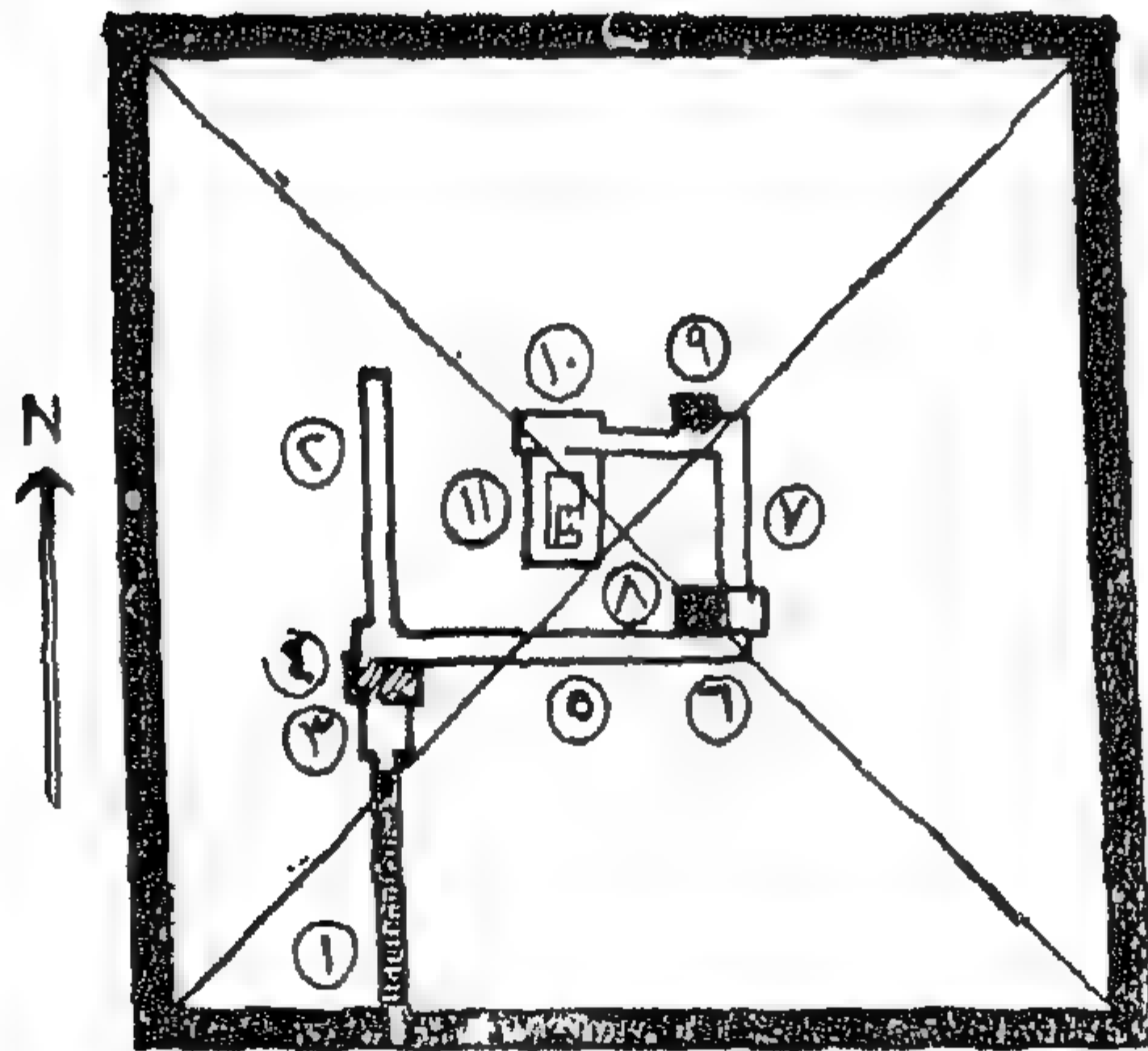


(لوحة ٢٣) « الاشكال ٤١ ، ٤٢ »

أساليب التعمية والتضليل في مقابر الاسرة الثانية عشرة



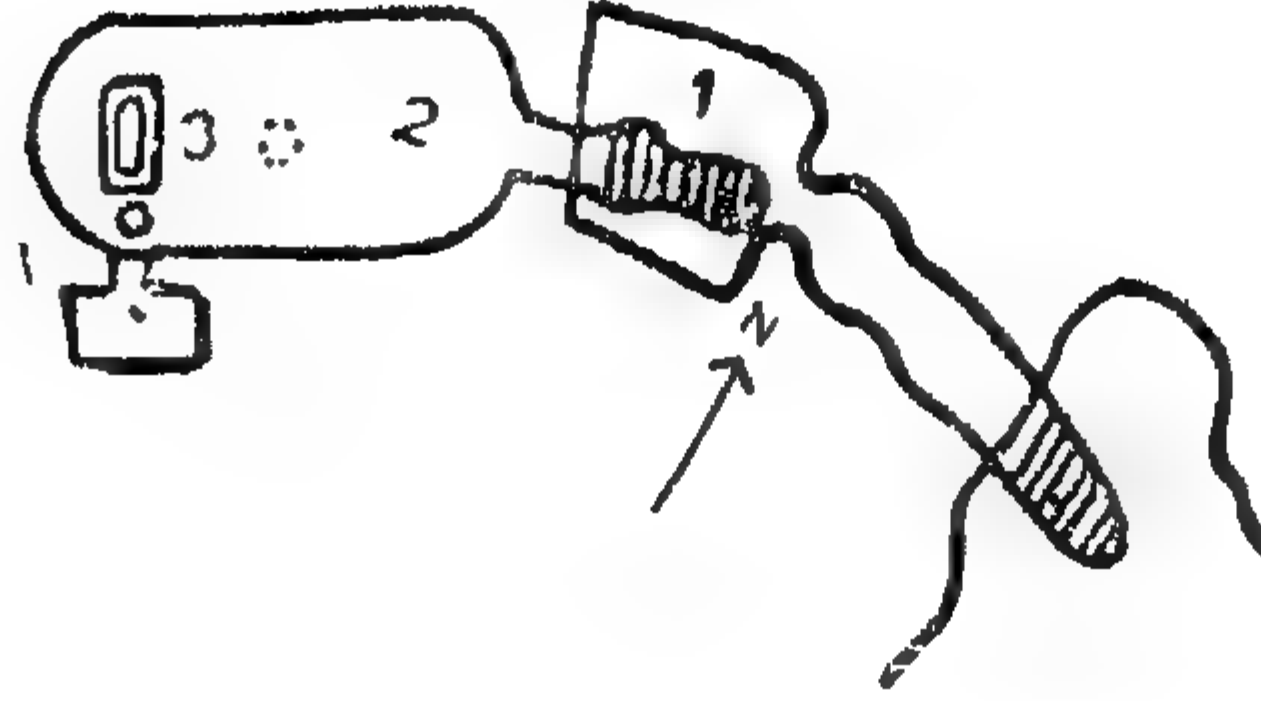
(شكل ٤١) قطاع في مقبرة « سنوسرت عنخ » في اللشت يوضح
طريقة اتباع هذه الاساليب في مقابر الافراد (راجع الوصف ص ٢٧٨)



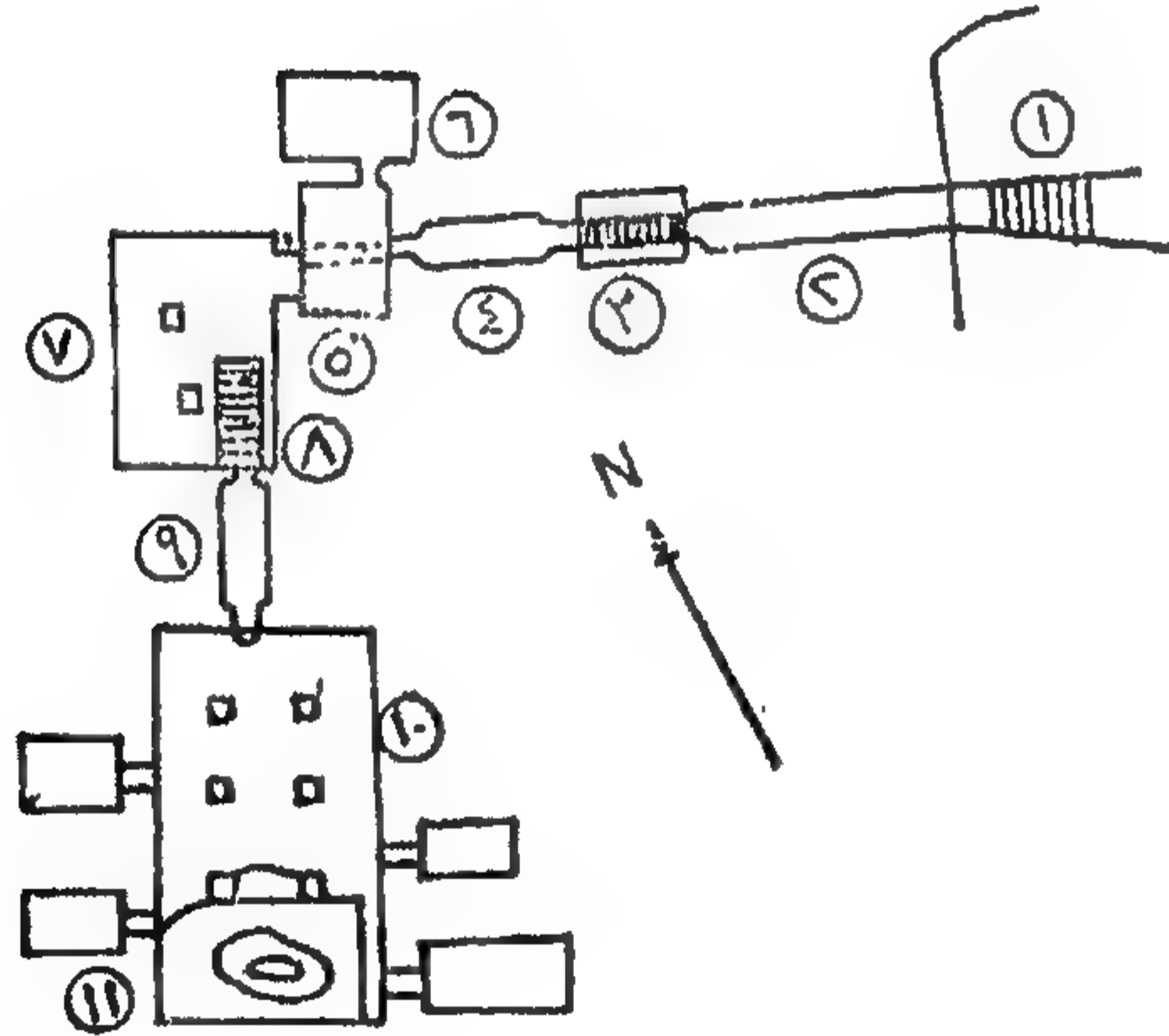
(شكل ٤٢) مسقط أفقي في هرم الملك امنمحات الثالث في هواره
يوضح هذه الاساليب . (راجع الوصف ص ٢٧١)

« الاشكال ٤٣ ا، ب » (لوحة ٢٤)

المقبرة الملكية في طيبة في عصر الدولة الحديثة ومراحل تطورها

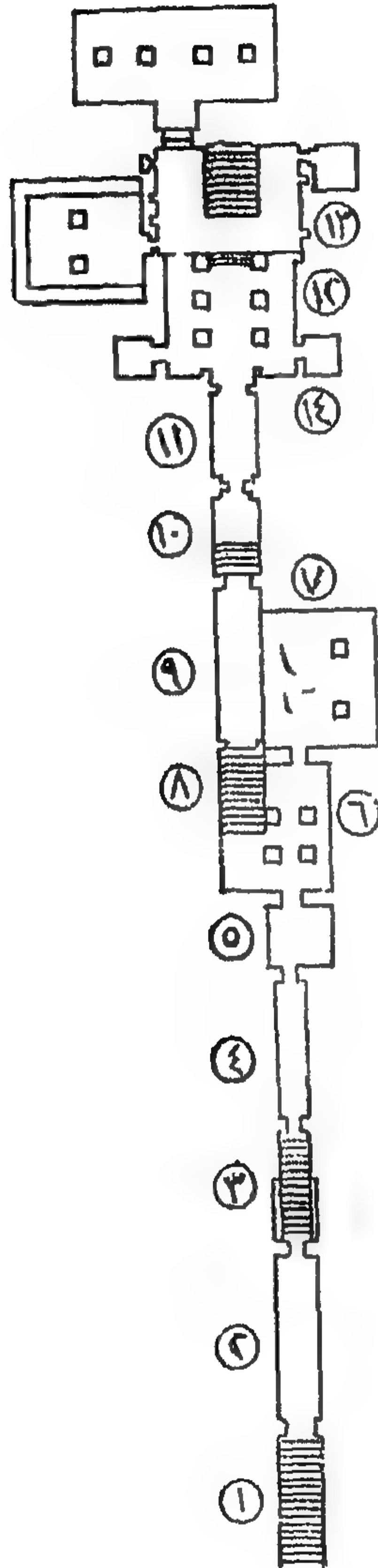


(شكل ٤٣ ا) مقبرة تحتمس الاول وقد حفرت في الصخر على ما يشبه
المحورين (راجع الوصف ص ٢٨٦)



(شكل ٤٣ ب) مقبرة امنحتب الثانى كنموذج للمقابر ذات المحورين
(راجع الوصف ص ٢٨٧)

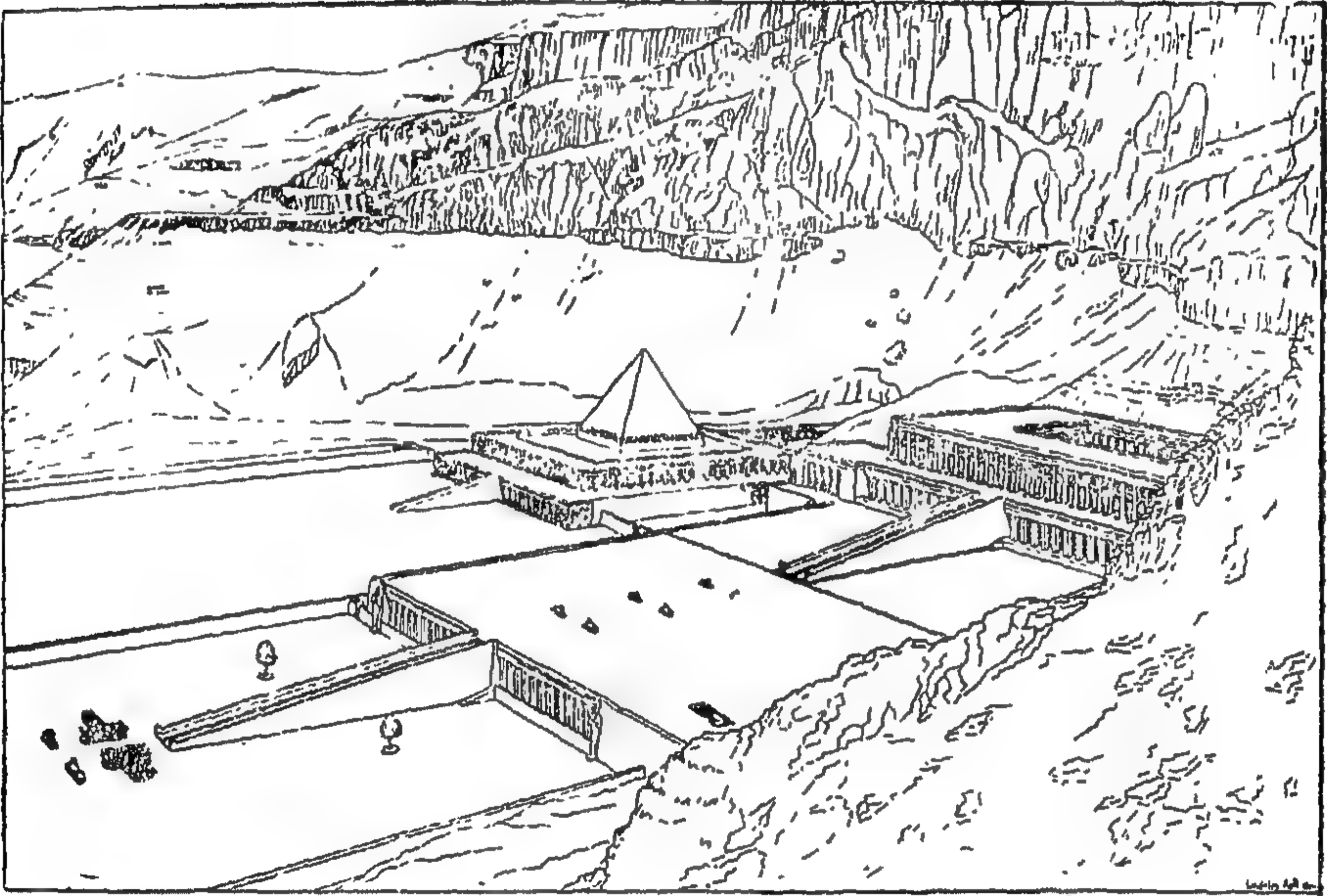
المقبرة الملكية في طيبة في عصر الدولة الحديثة (تابع)



(شكل ٤٤) مقبرة سيتي الأول كنمرزج للمقابر ذات المحور

الواحد (راجع ص ٢٨٨ والوصف ص ٢٩٠)

نواحي التجديد في المعابد الجنائزية في عصر الدولتين الوسطى والحدبثة



(شكل ٢٥) معبد « منتوحتب - نب حبت رع » بالدير البحري

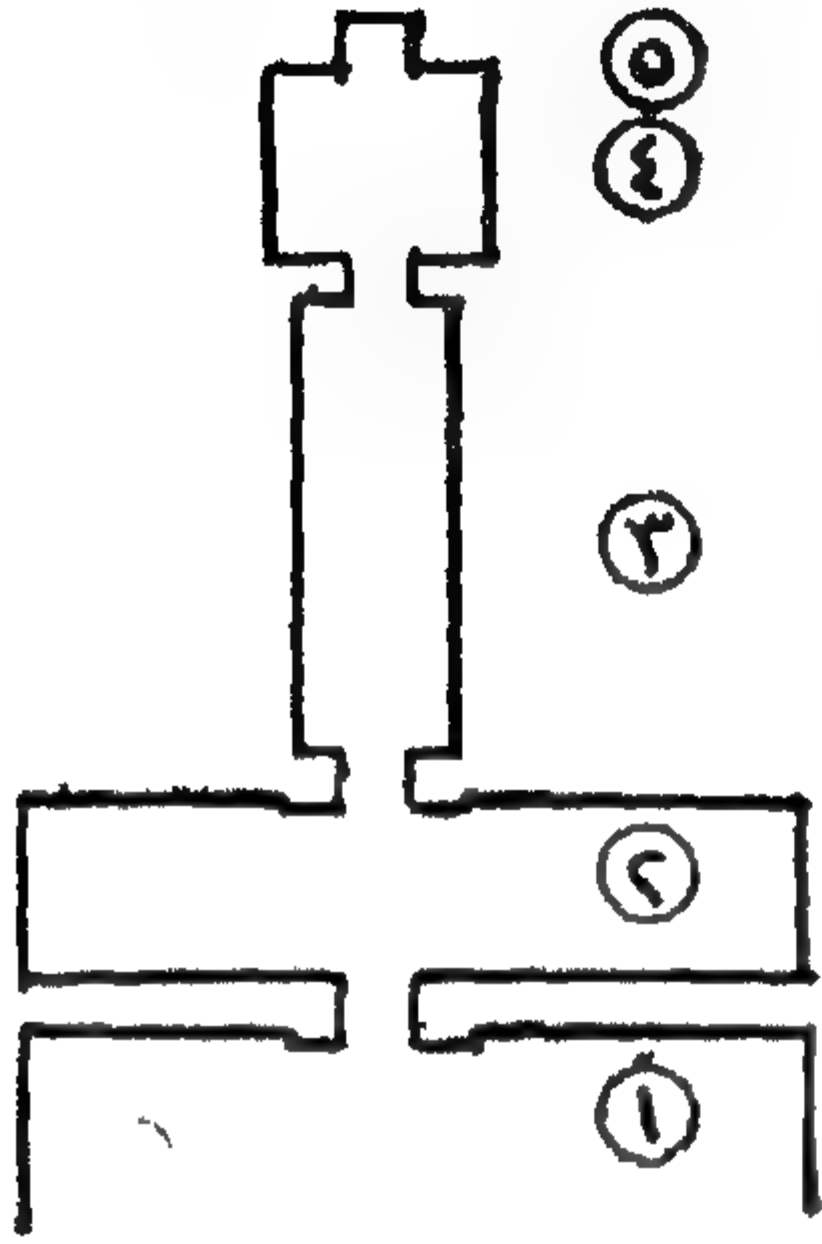
وقد ظهر بطابقيه وقمته الهرمية (راجع ص ٢٧١) . وإلى جواره

معبد الملكة حتشبسوت بطوابقه الثلاثة (راجع ص ٢٩٨) وخلف المبددين

ترتفع الخلفية الطبيعية بمدرجاتها الجبلية وشقوقها الرأسية

« الأشكال ٤٧، ١، ب » (لوحة ٢٨)

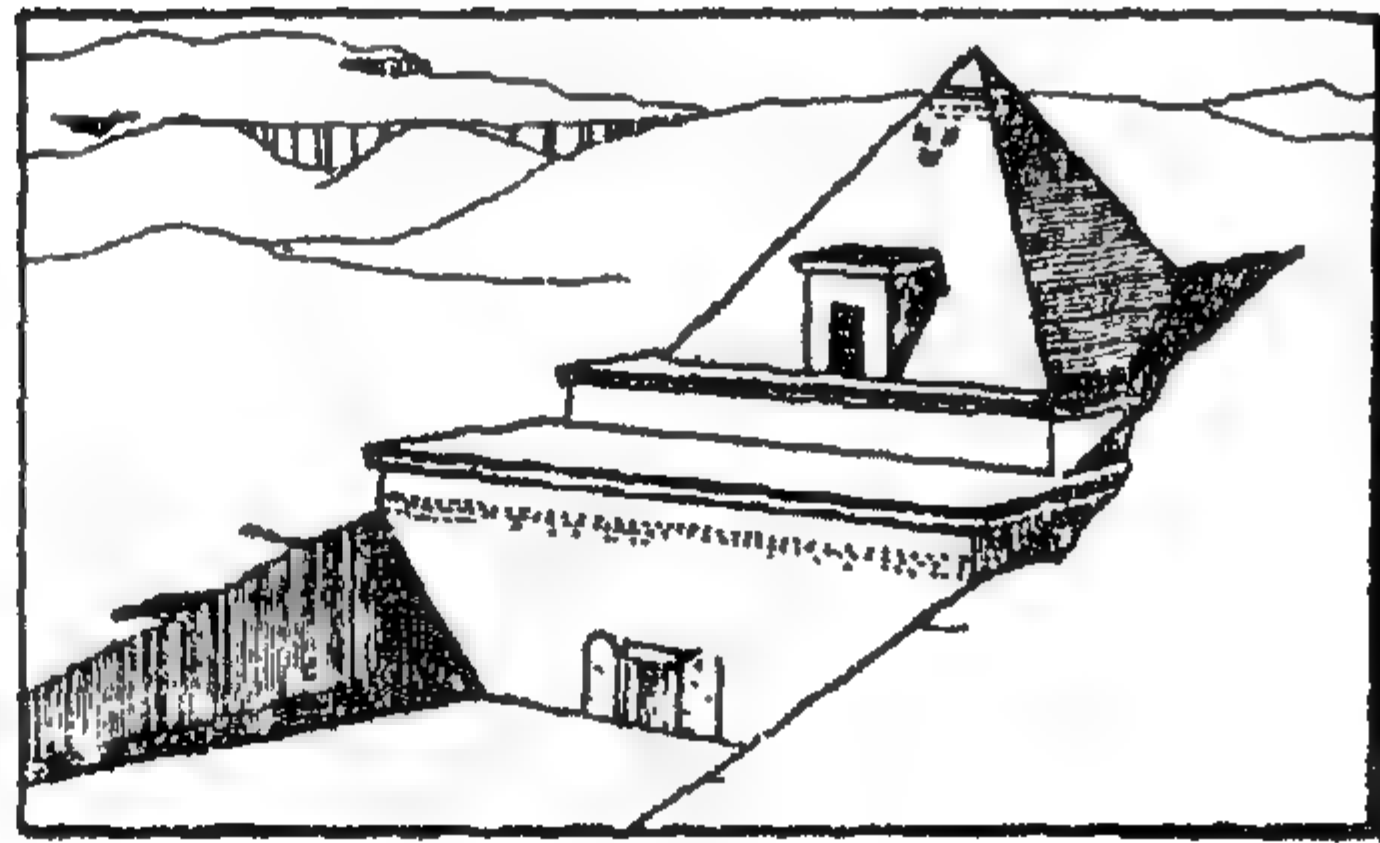
الطراز العام لمقابر الأفراد « الأشراف » في طيبة في عصر الدولة الحديثة



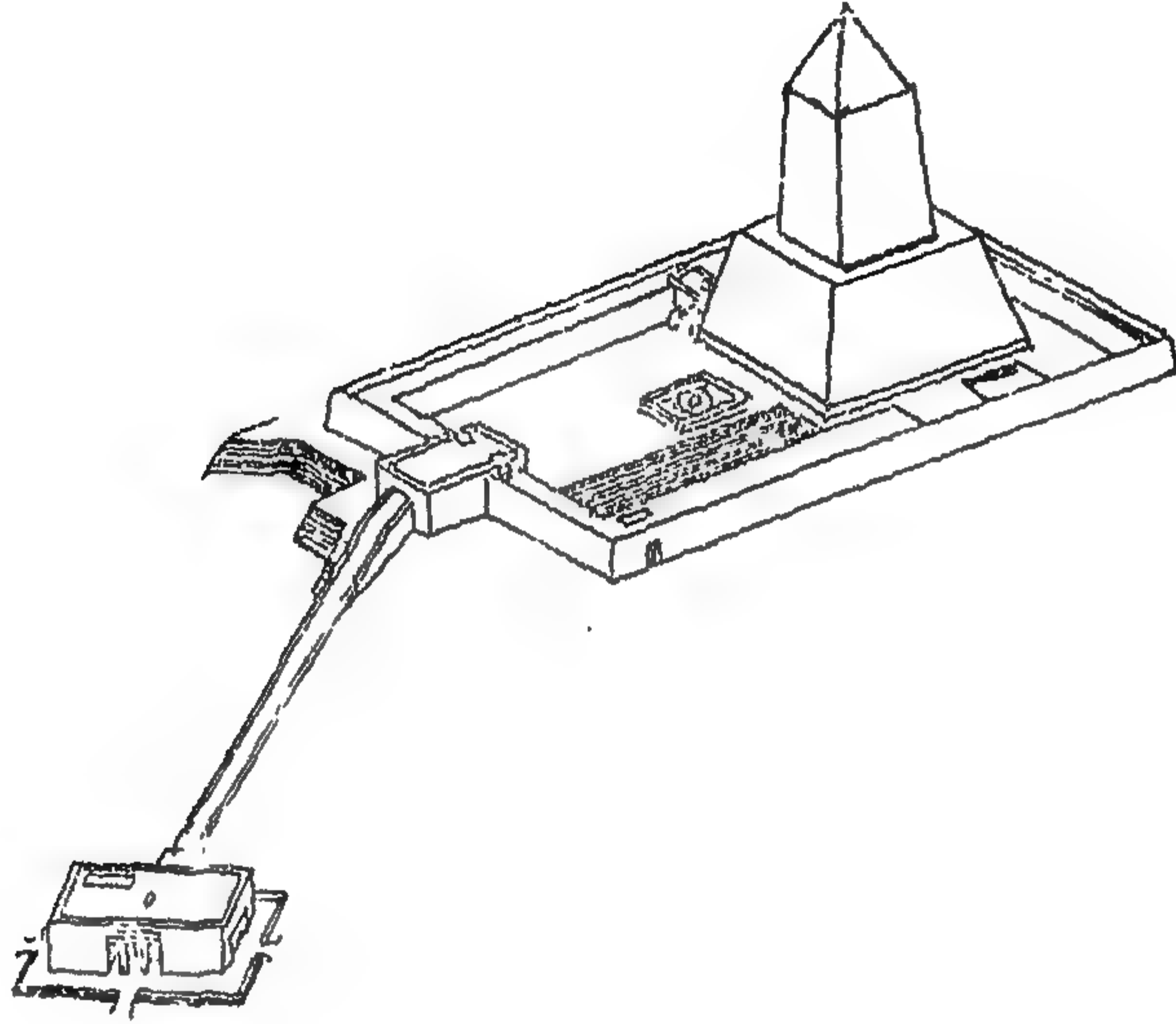
(شكل ٤٧) مسقط أفقي لأحدى مقابر
الأشراف يوضح الطراز العام لهذه المقابر
وتتكون المقبرة من :-

- ١ - فناء
 - ٢ - ردهة مستعرضة (المزار)
 - ٣ - دهليز طويل
 - ٤ - الهيكل
 - ٥ - مشكاة
- التمثال (راجع ص ٣١١) ←

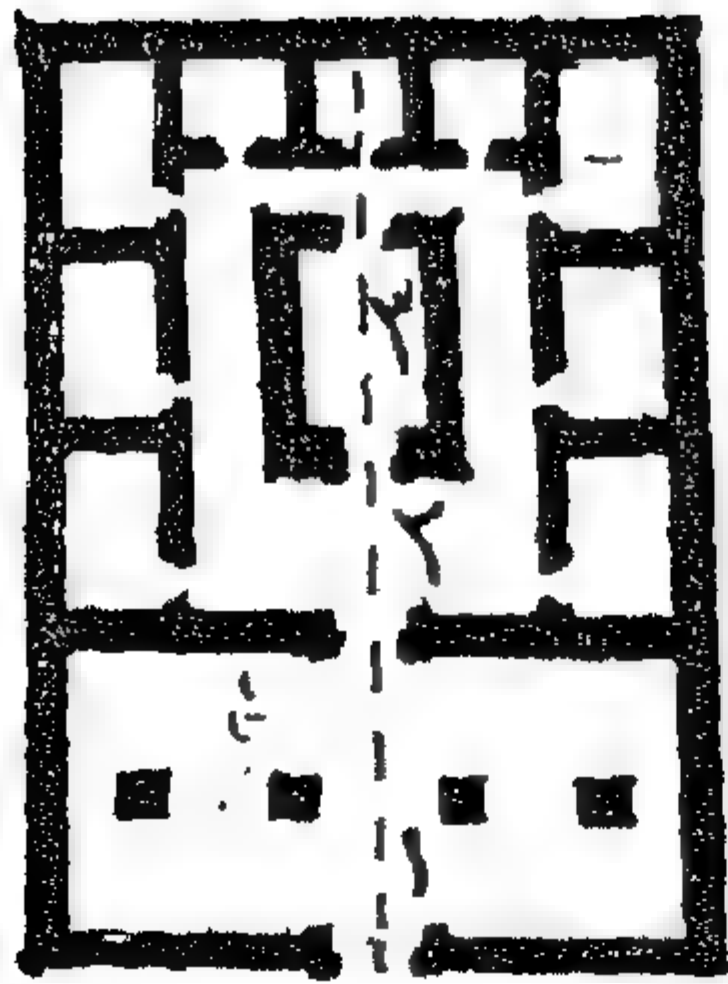
(شكل ٤٧ ب) منظور
لأحدى مقابر الأشراف
في طيبة يلاحظ فيها
اتباع الشكل الهرمي
→ (راجع ص ٣١٣)



تطور طراز المابد الالهى قبل عصر الدولة الحديثة

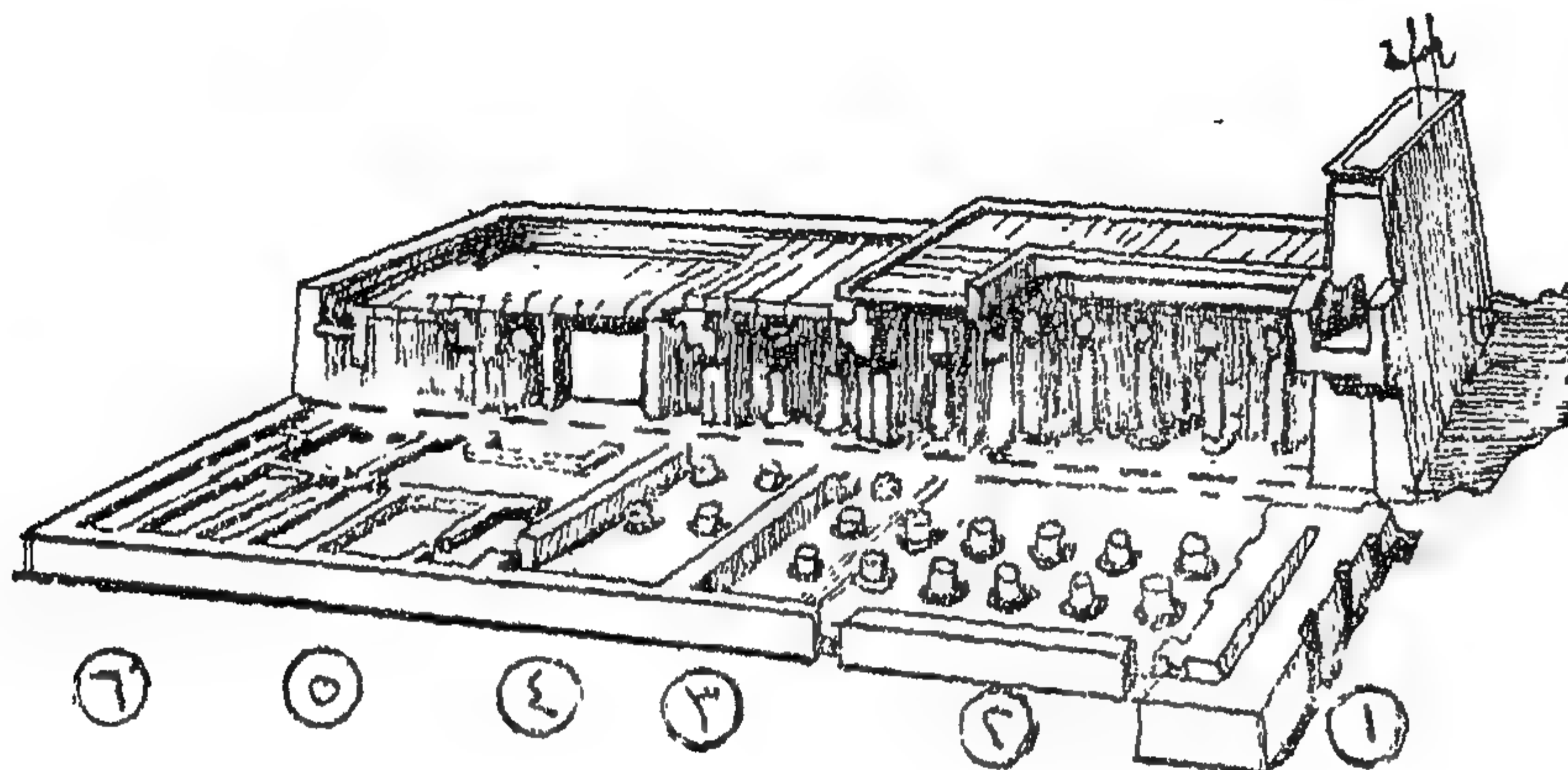


(شكل ٤٨) منظور لمعبد الشمس الذى شيده الملك « نى أوسريخ »
فى أبى غراب ويلاحظ أن المسلة (رمز الشمس) تشكل الطابع الغالب له
(راجع ص ٢٢٠)



(شكل ٤٩) معبد طود بالقرب من الاقصر
الذى يرجع لعصر الاسرة الحادية عشرة
ويلاحظ امتداد الطريق الاوسط به من مدخل
المعبد حتى نهايته وتقسيمه للمعبد إلى نصفين
متماثلين (راجع الوصف ص ٢٢٢)

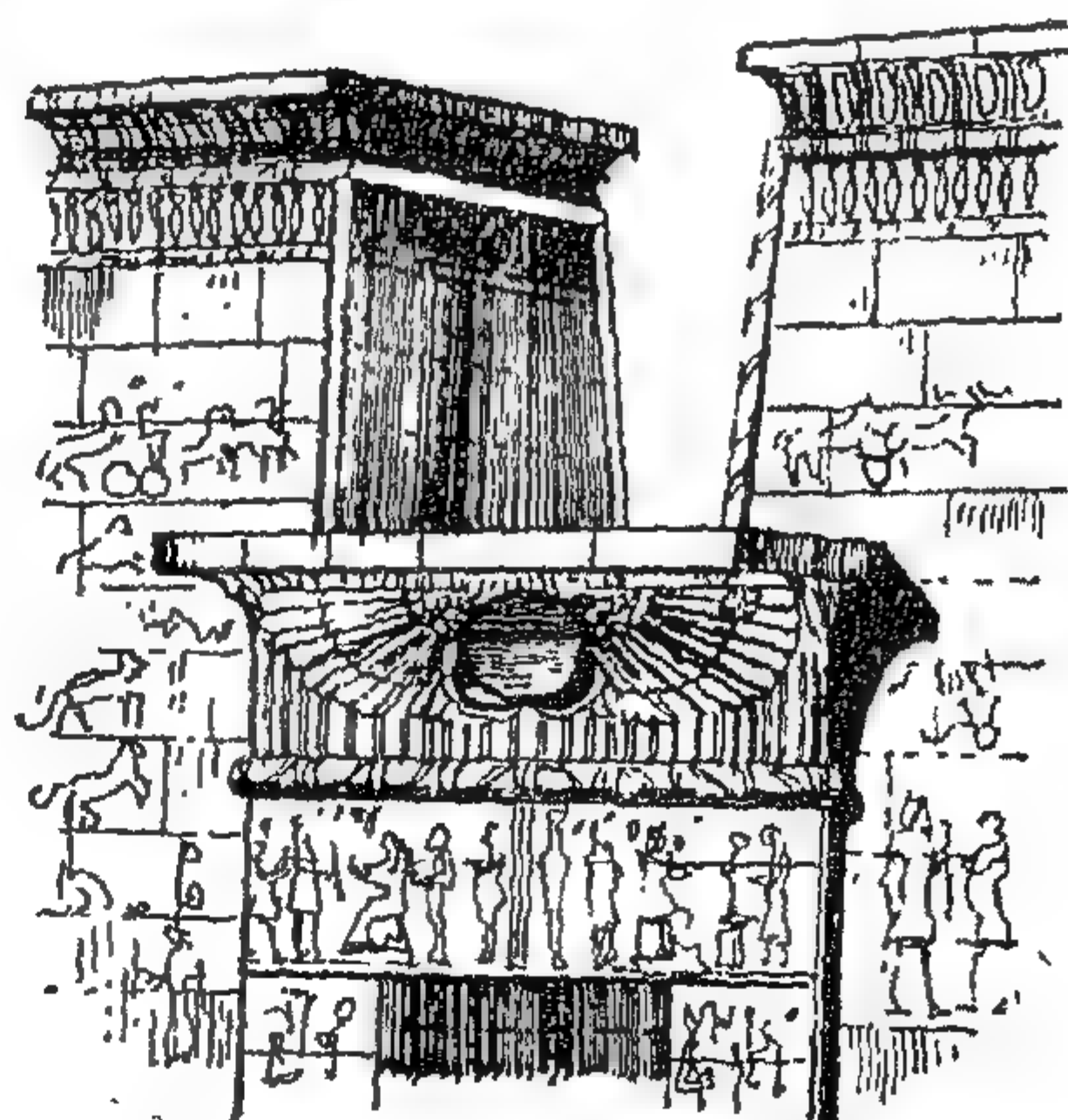
الطراز العام للمعبد الالهى فى الدولة الحديثة وعناصره المعمارية



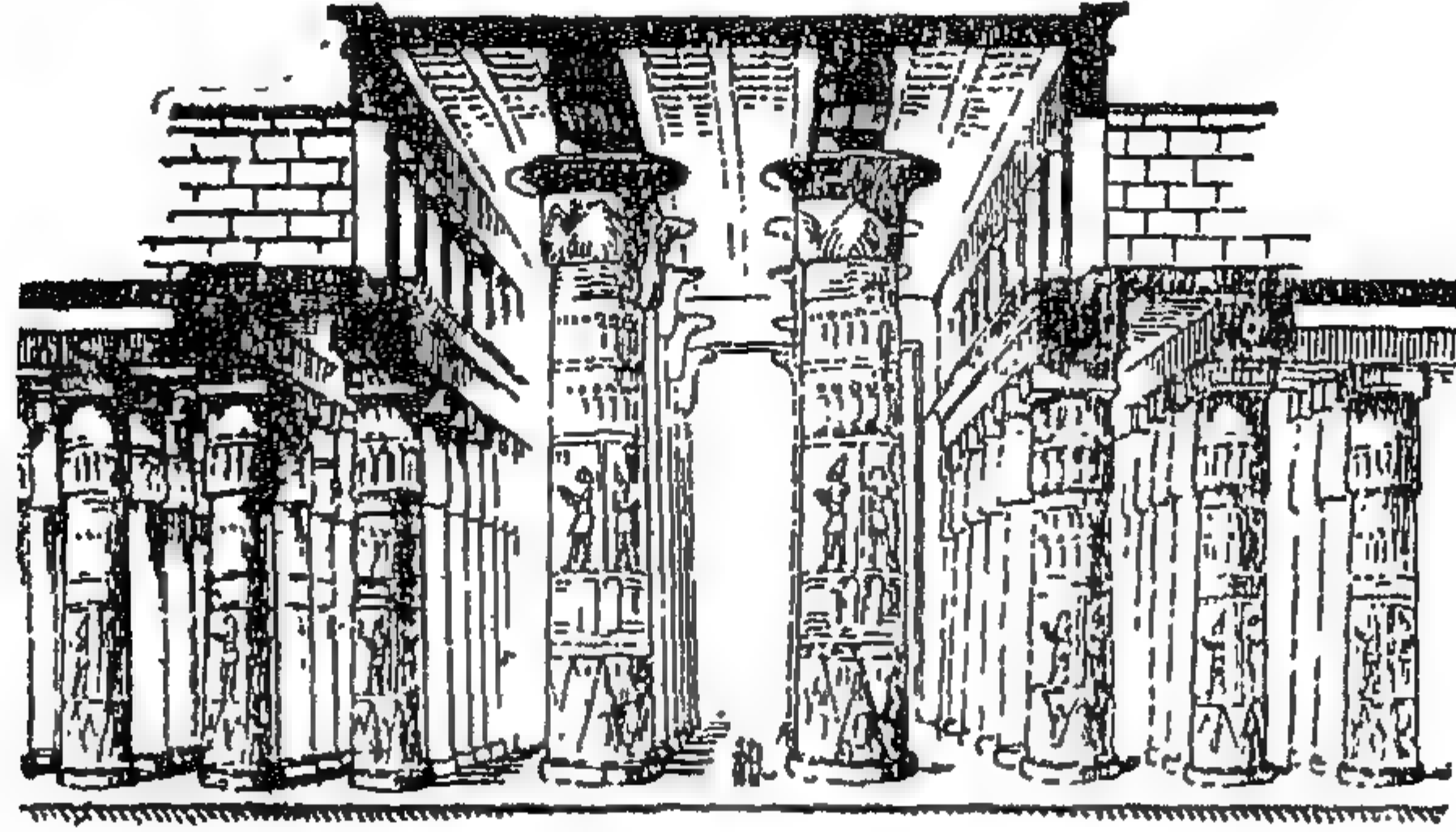
(شكل ٥٠) قطاع فى معبد الاله « خنسو » بالكركى يوضح الطراز العام للمعبد الالهى فى الدولة الحديثة . ويلاحظ امتداد الطريق الأوسط « موضح بالخط المتقطع » من مدخل المعبد حتى نهايته ويقسم المعبد إلى نصفين متماثلين (راجع الوصف ص ٣٢٩)

(شكل ٥١) بوابة المعبد

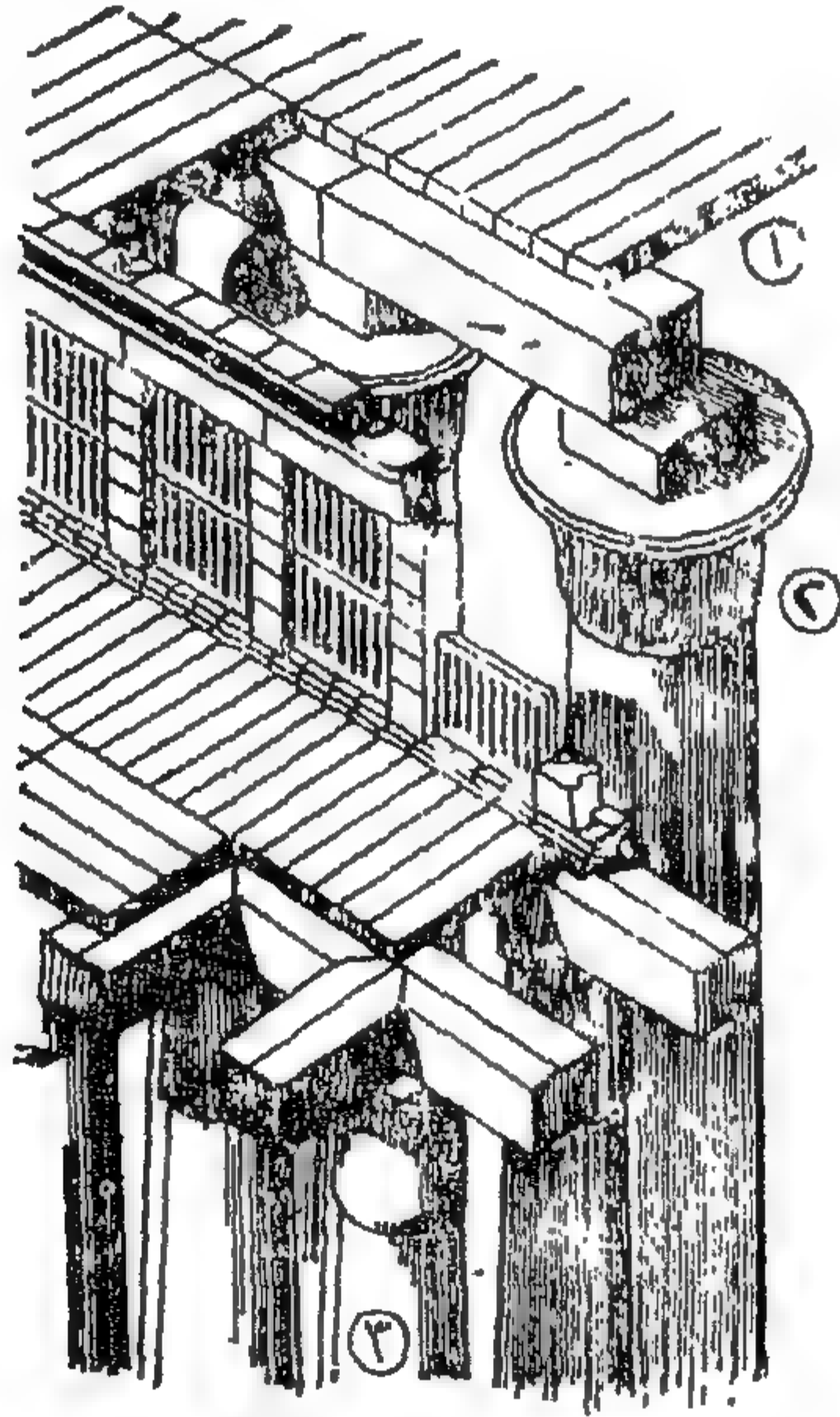
تصدر صرحيه وقد نحت العتب العلوى للبوابة على هيئة الكورنيش المصرى يحليه قرص الشمس المجنح . وأسفل الكورنيش تمتد الخيزرانة (انظر شكل ٢١) على هيئة اطار (راجع ص ٣٢٦، ٣٢٩)



(لوحة ٣١) « الأشكال ١٥٢ أ، ب »
الابتكارات في أساليب اضاءة المعبد في عصر الدولة الحديثة

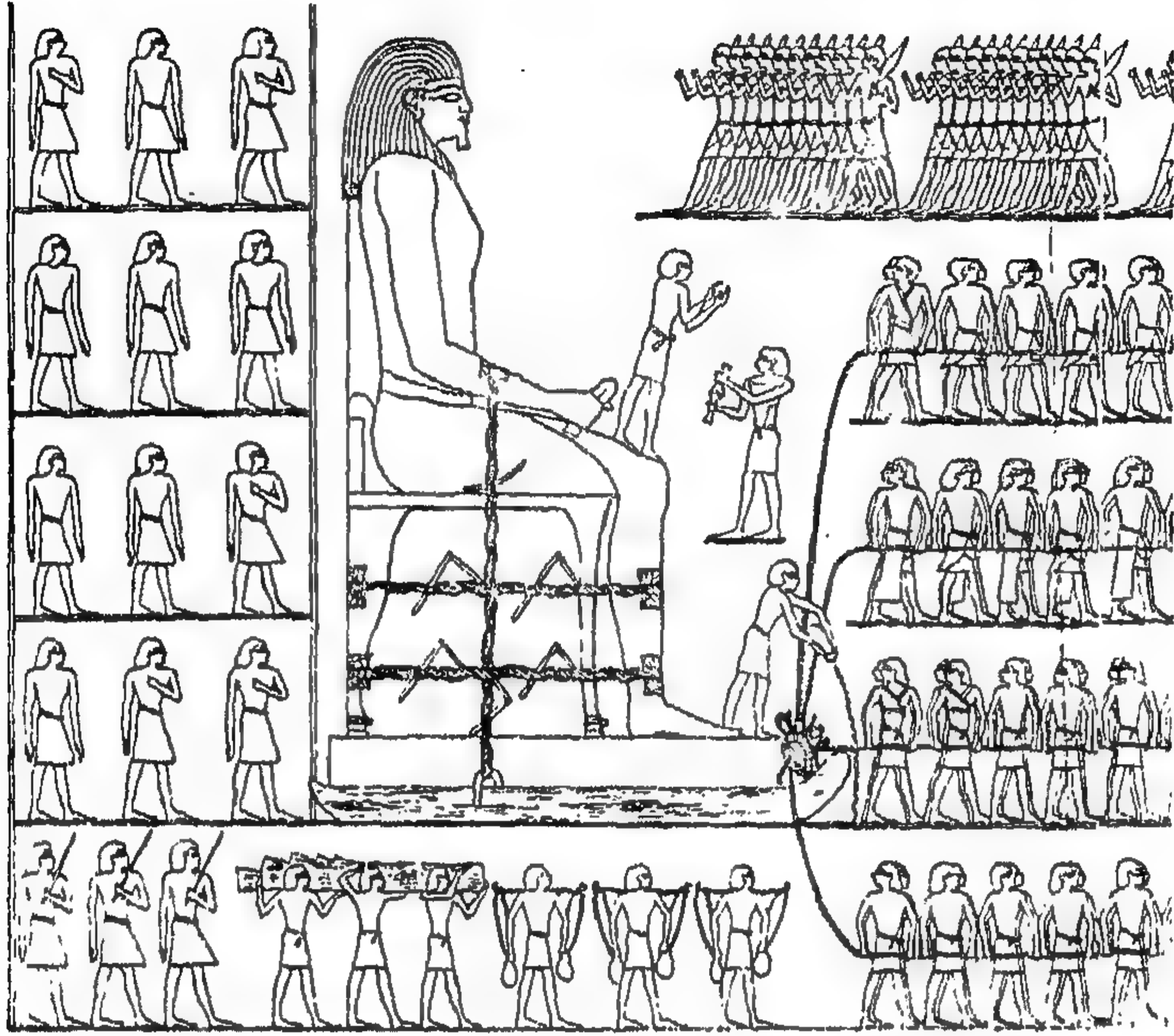


(شكل ١٥٢) منظور أمامي لبهو الاساطين العظيم في معبد آمون رع
بالكرنك . يبدو فيه الاختلاف في الارتفاع وفي أشكال تيجان أساطين
الرواق الاوسط والاروقة الجانبية (راجع ص ٣٣١)



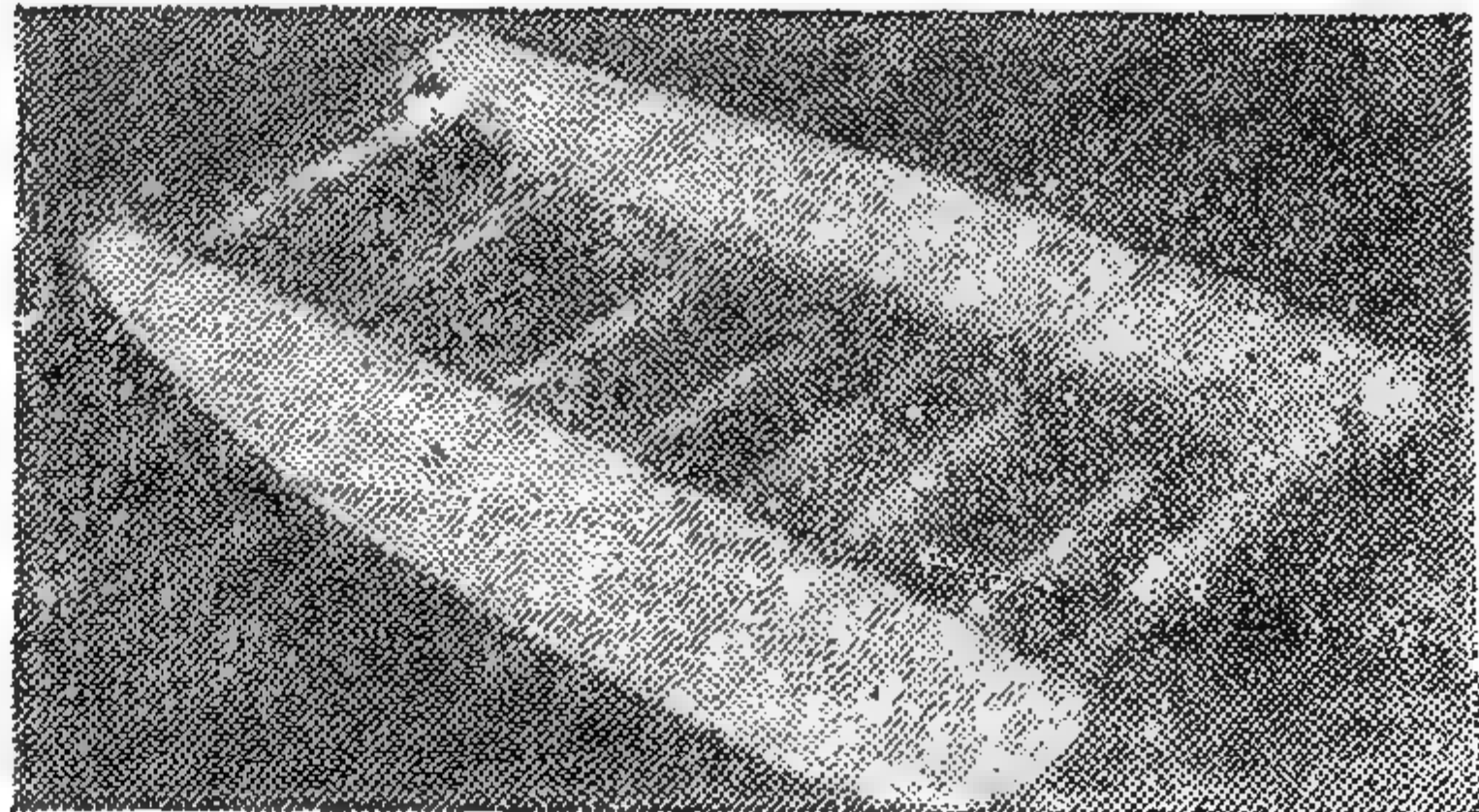
(شكل ١٥٢ ب) منظور جانبي للجزء العلوي من بهو الاساطين العظيم في
الكرنك الموضح في الشكل العلوي . وقد جعل المعمارى الفرق بين
الاساطين المرتفعة والاساطين الأقل ارتفاعا على هيئة نوافذ شبكية الشكل
(راجع ص ٣٣٢)

الطرق التي اتبعها المصريون في نقل الاحجار ورفعها

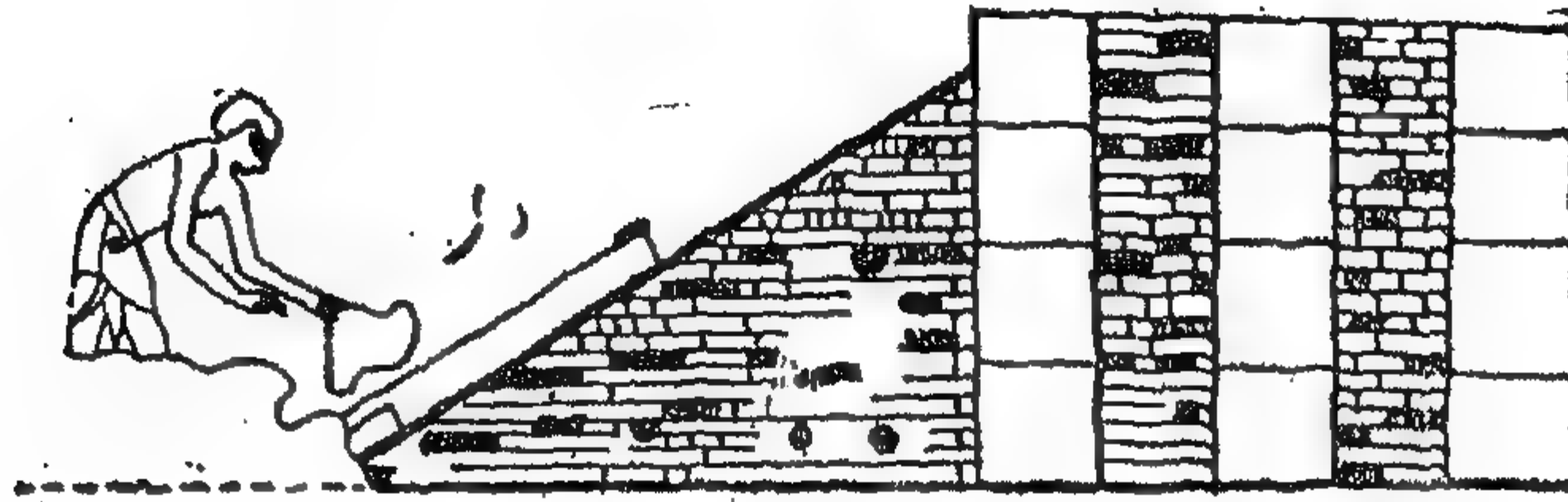


(شكل ٥٣) منظر جر تمثال في مقبرة « جيجوتى حتب » بالبرشة
ويقوم أحد الرجال بصب سائل أمام الزحافة التي يستقر عليها التمثال .
وقد سار بعض الرجال يحملون أواني ربما بها السائل . ووقف رجل فوق
ركبة التمثال يصفق للعمال لتوقيت حركتهم . (راجع ص ٢٢٣)

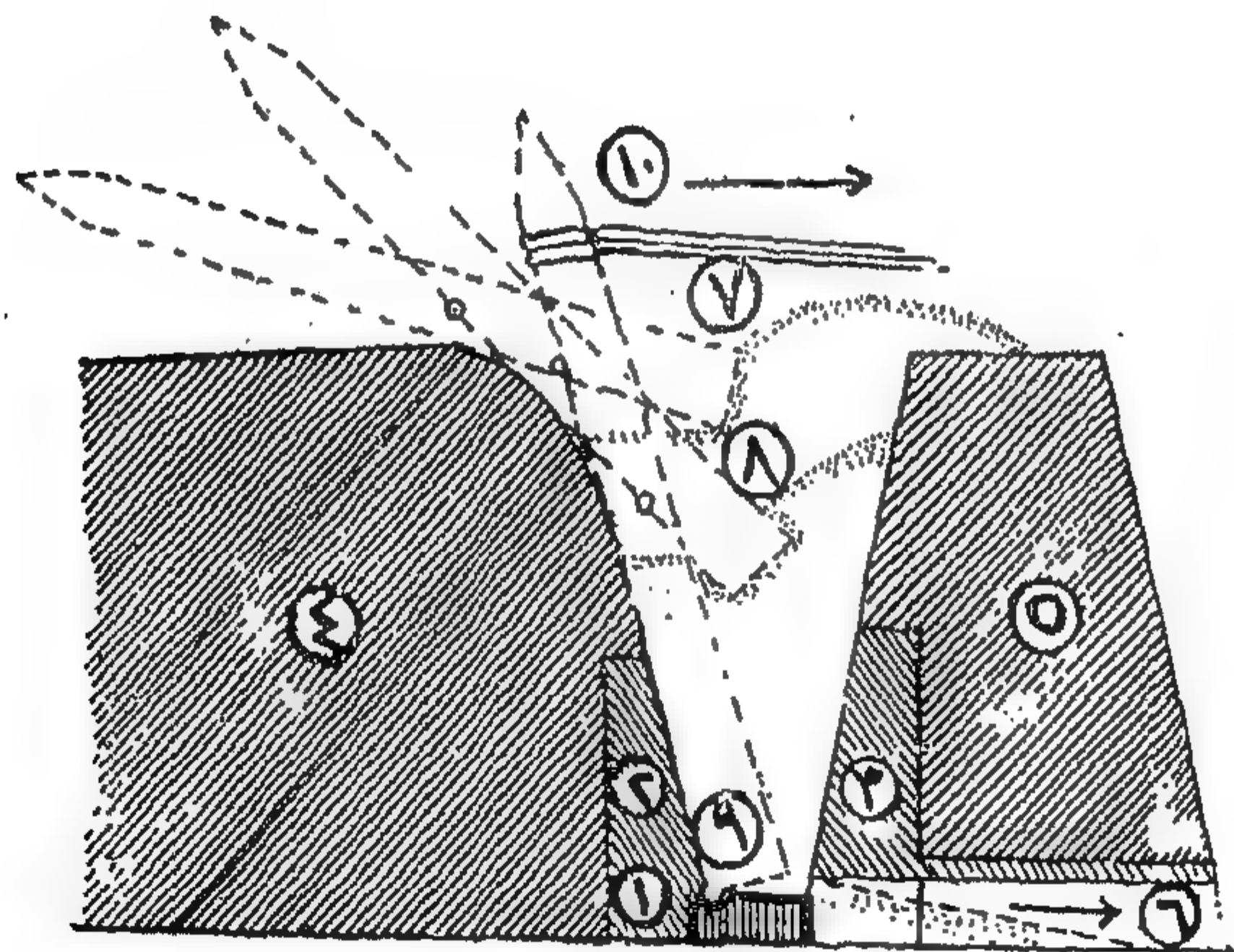
(شكل ٥٤) هزاز من النوع
الذي استخدم في رفع كتل
الحجارة من طبقة لاخرى
(راجع ص ٢٢٥)



الطرق التي اتبعها المصريون في نقل الاحجار ورفعها (تابع)



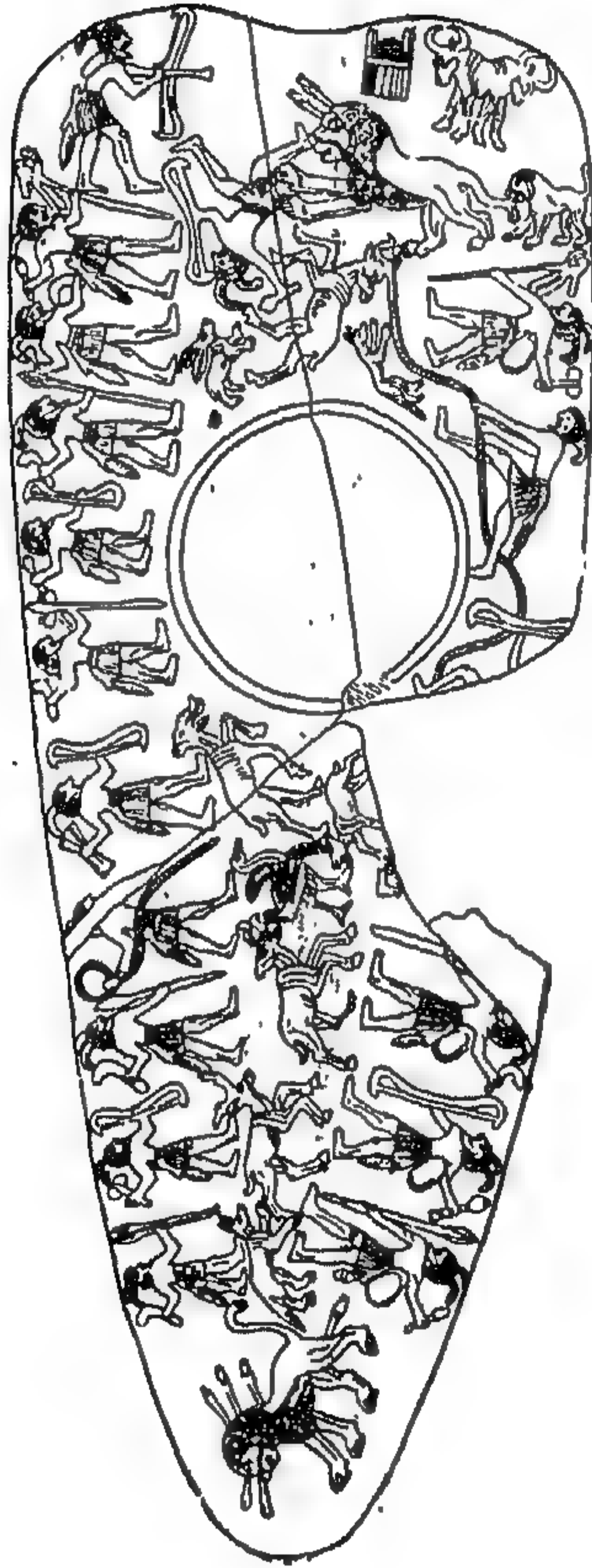
(شكل ٥٥) منحدر لرفع الاحجار مرسوم على جدران مقبرة الوزير
رخميرع في طيبة (راجع ص ٢٢٤). ويبدو من الصورة أنه مبنى من اللبن
ويستخدم في رفع كتلة حجرية مستطيلة إلى قمة عمودين مربعين أحيطا
بجدران من اللبن ربما لتيسير انتقال البنائين فوق الاعمدة (جسور المشي)
ويرجح أن هذه الطريقة هي نفسها التي اتبعت في بناء الاهرامات (راجع
ص ٢٥٣)



(شكل ٥٦) الطريقة المرجحة التي اتبعها المصريون في اقامة المسيلة أمام

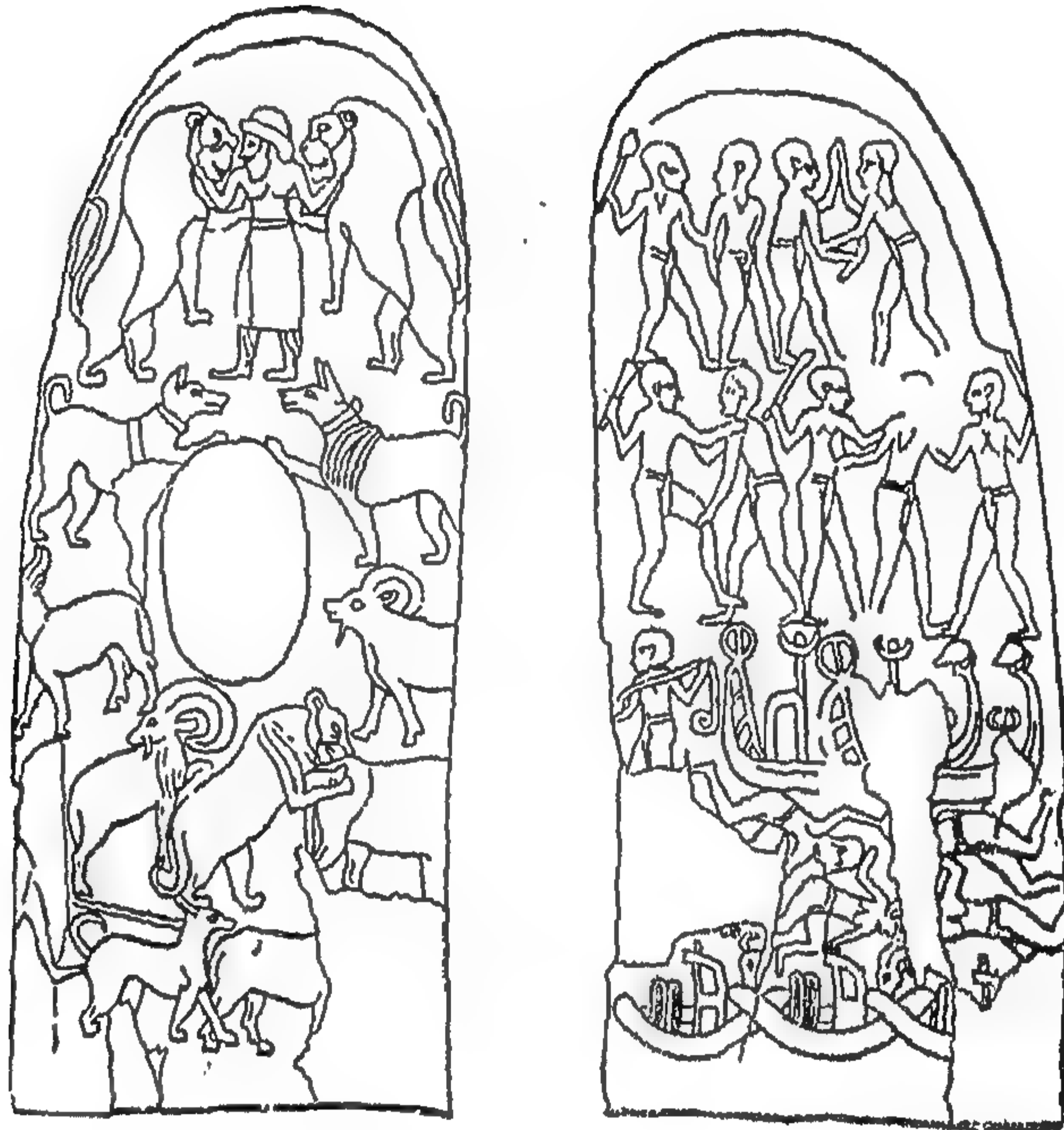
المعبد (راجع الوصف ص ٣٤٣)

نشأة تقاليد وقواعد فن النقش



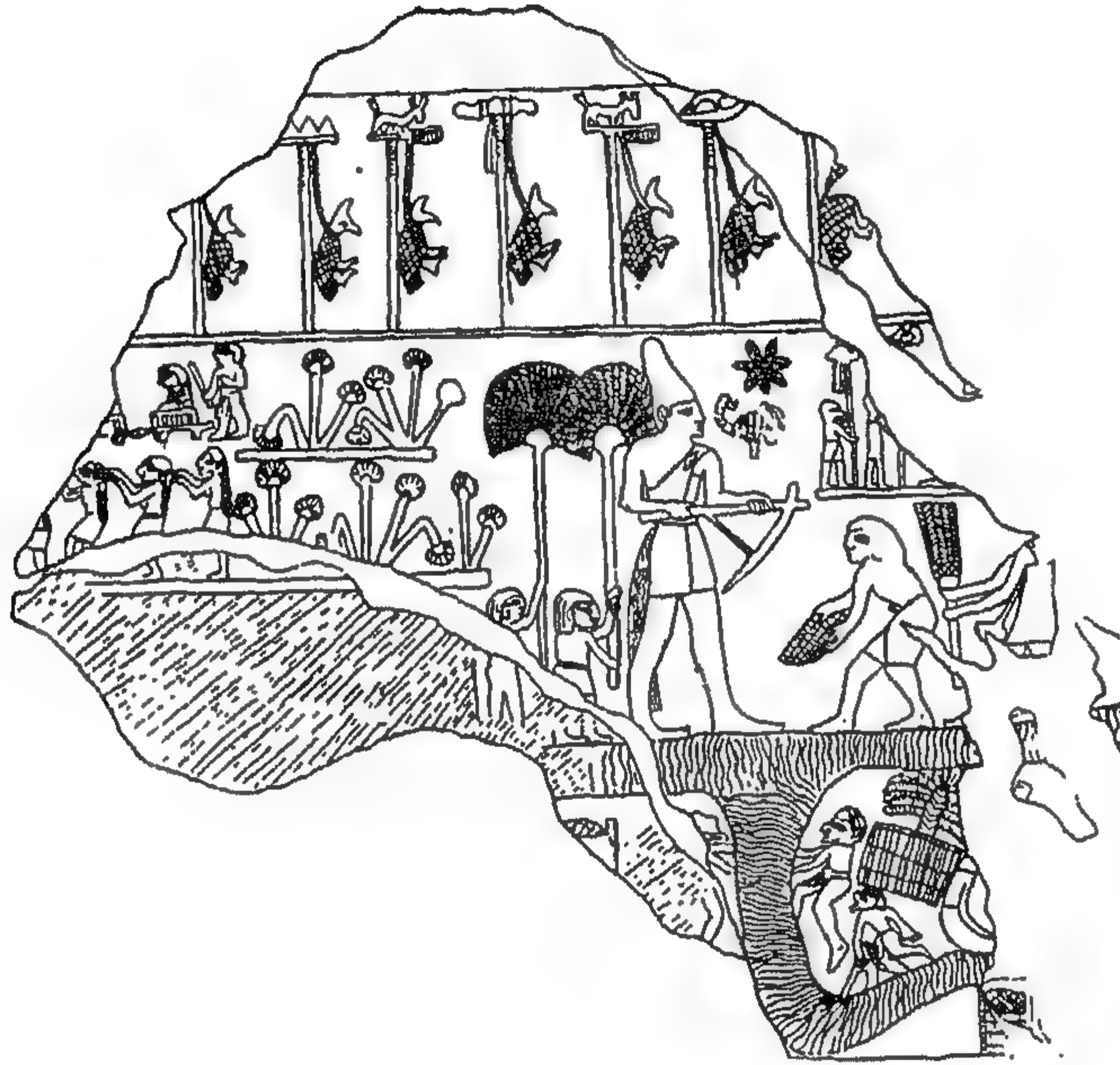
(شكل ٥٧) نقوش صليبية صيد الأسود التي ترجع لعصر ما قبل الأسرات وتمثل المرحلة الأولى في تطور قواعد وتقاليد فن النقش ويلاحظ فيها تناثر الأشكال وتقارب أحجام الأشخاص (راجع ص ٣٦٠)

نشأة تقاليد وقواعد فن النقش (تابع)



(شكل ٥٨) نقوش وجهى مقبض سكين جبل العركى الذى يرجع إلى عصر ما قبل الأسرات، وتمثل المرحلة الثانية فى تطور قواعد وتقاليده فن النقش وفيها بدأت الأشكال تنتظم فى صفوف أفقية مع تفاوت طفيف فى حجم الأشخاص (راجع ٣٦٠ وما بعدها، وراجع أيضا ص ٢٣)

نشأة تقاليد وقواعد فن النقش (تابع)

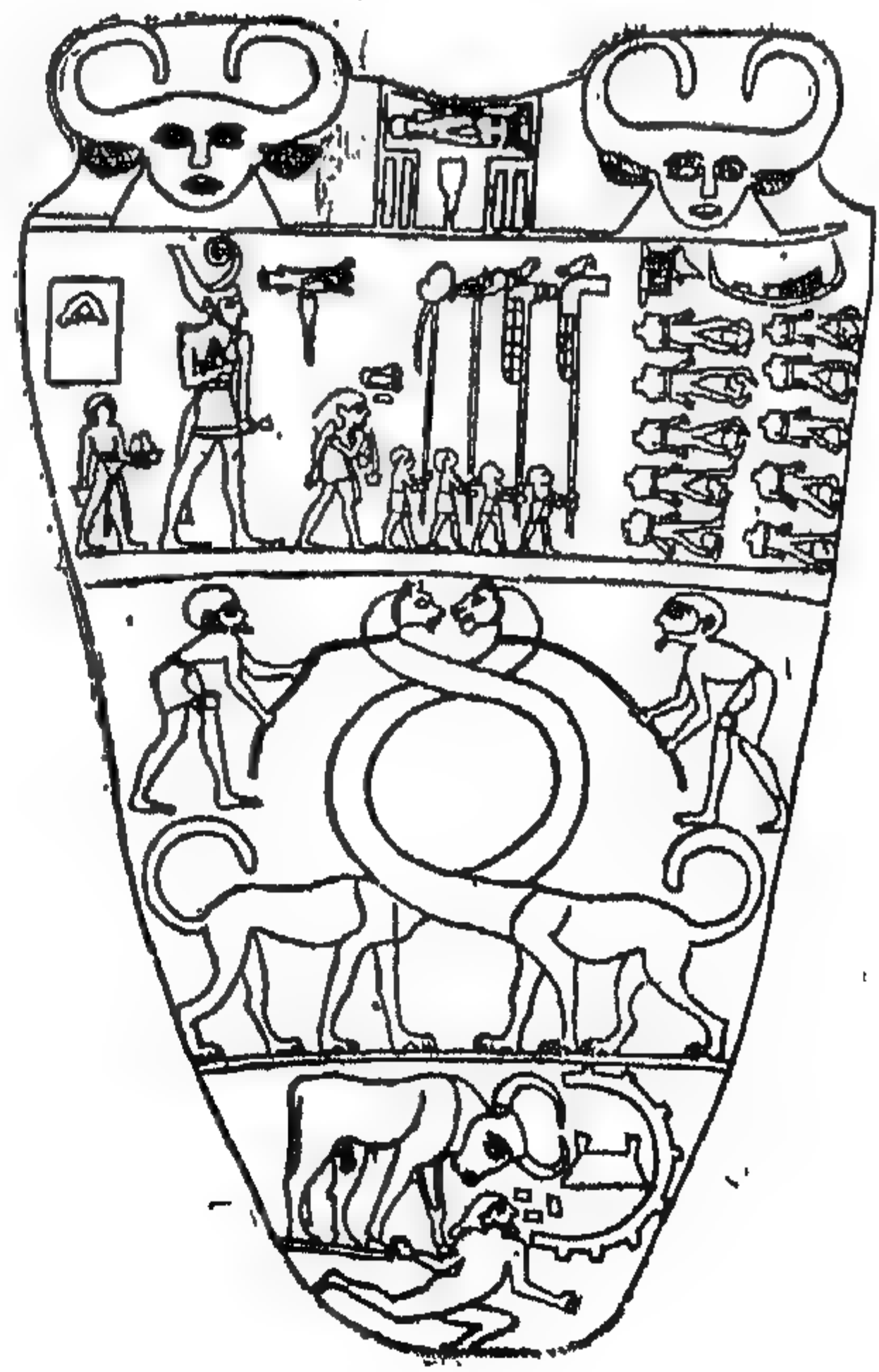


(شكل ٥٩) نقوش مقمعة (مضرب قتان) الملك العقرب وتمثل المرحلة الثالثة في نشأة تقاليد وقواعد فن النقش التي بدأت تظهر فيها الخطوط الأفقية والتفاوت الكبير في أحجام الأشخاص (راجع ص ٣٦٠، وراجع أيضا ص ٣١)

(لوحة ٣٧) الأشكال ٦٠، ٦١
 لشاة تقاليد وقواعد فن النقش (تابع)

→ (شكل ٦٠)
 ↓ (شكل ٦١)

نقوش وجهى صلاية « نعرمر »
 وتمثل المرحلة الرابعة في تطور
 تقاليد وقواعد فن النقش وفيها
 أرسيت هذه التقاليد والقواعد
 (راجع ص ٣٦٠ وما بعدها ،
 وراجع أيضا ص ٢٣)



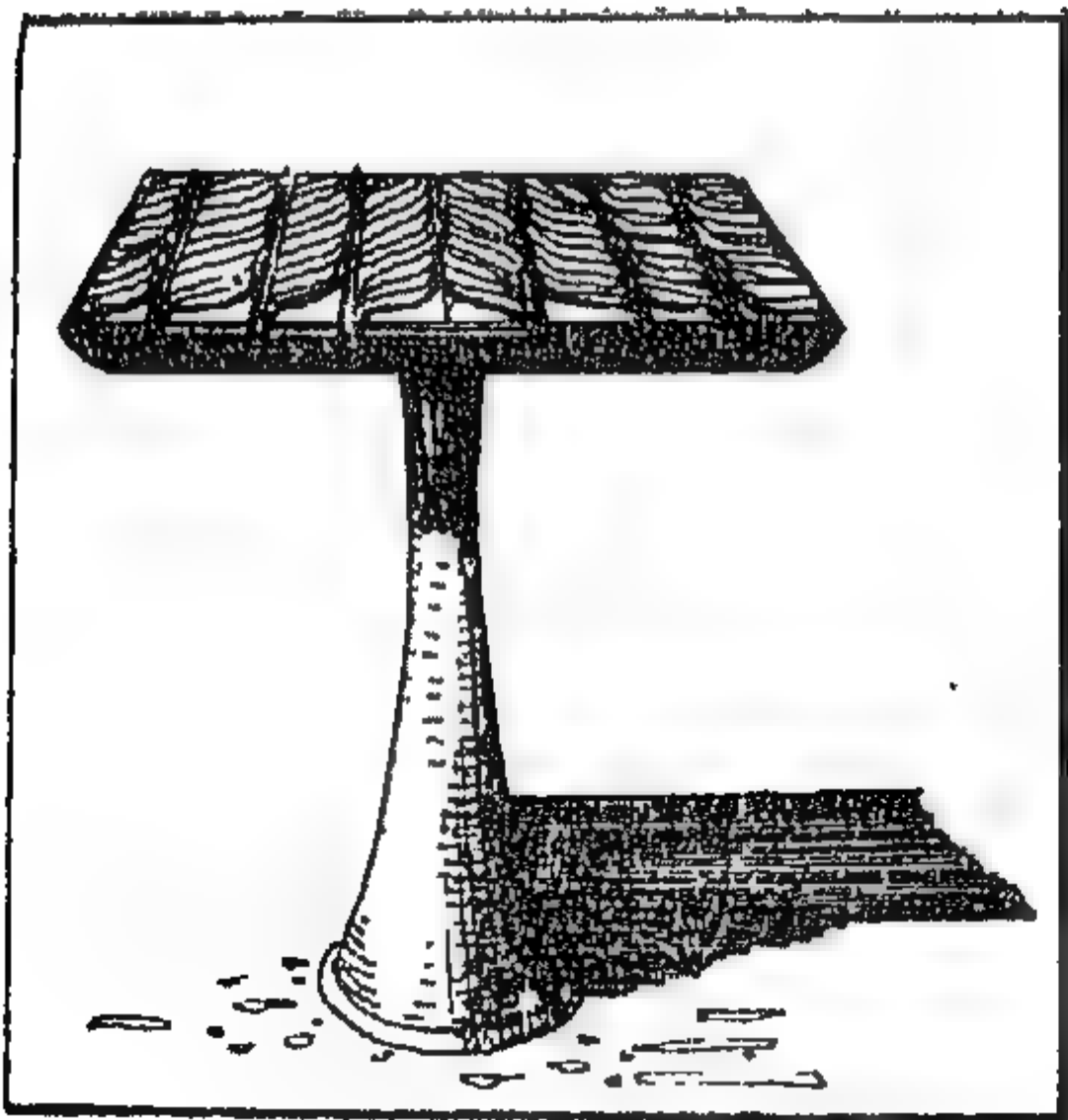
الطريقة المصرية القديمة في رسم الأشكال (راجع ص ٣٦٨)

→ شكل ٩٢) رسم شخص
أمام مائدة قربان في إحدى مقابر
الدولة القديمة يوضح الطريقة
المصرية في الرسم بالبعدين فقد
رسمت عيدان البوص فوق المائدة
وكأنما نهتت فيها رأسيا .
كذلك ظهرت أشكال القرابين
معلقة في الفضاء (الصورة من الخيلة)



(شكل ٩٣) المائدة وعيدان ←

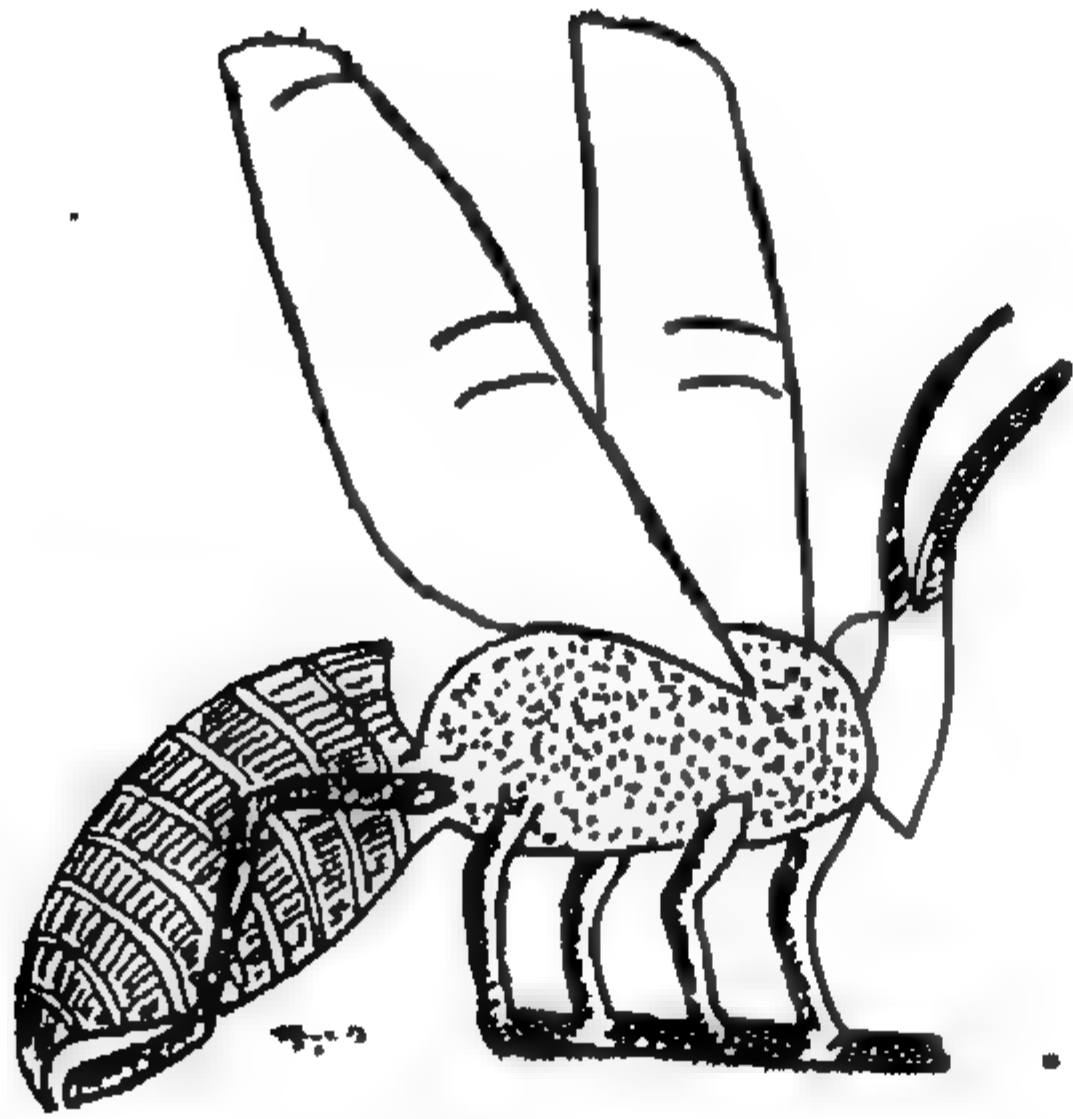
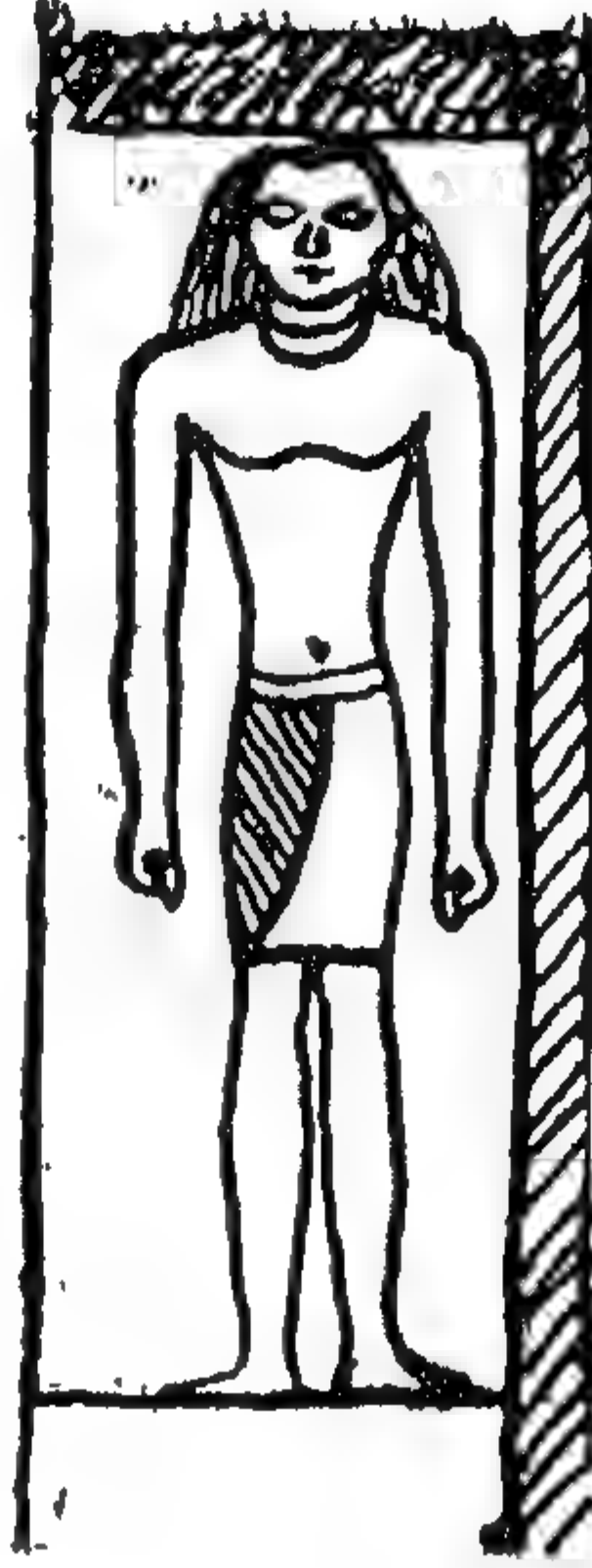
البوص الموضحة في الشكل السابق
مرسومة بطريقة الرسم بالمنظور المألوفة
لنا ، وفيها مثل العمق أو البعد الثالث
فظهرت عيدان البوص مستقرة فوق
المائدة كما هي في الحقيقة وكما تبدو
للعين (الصورة المرئية)



(لوحة ٣٩) الأشكال ٦٤ - ٦٥

أدلة معرفة المصري القديم لرسم الصورة المرئية ولقواعد الرسم بالمنظور

→ (شكل ٦٤) نقش غائر على باب
وهى فى إحدى مقابر الجيزة من عصر
الدولة القديمة (الأسرة السادسة غالباً)
يمثل صاحب المقبرة بوجهه وجسمه
من أمام مما يدل على معرفة الفنان
المصرى لرسم الصورة المرئية (راجع
ص ٣٧٢)

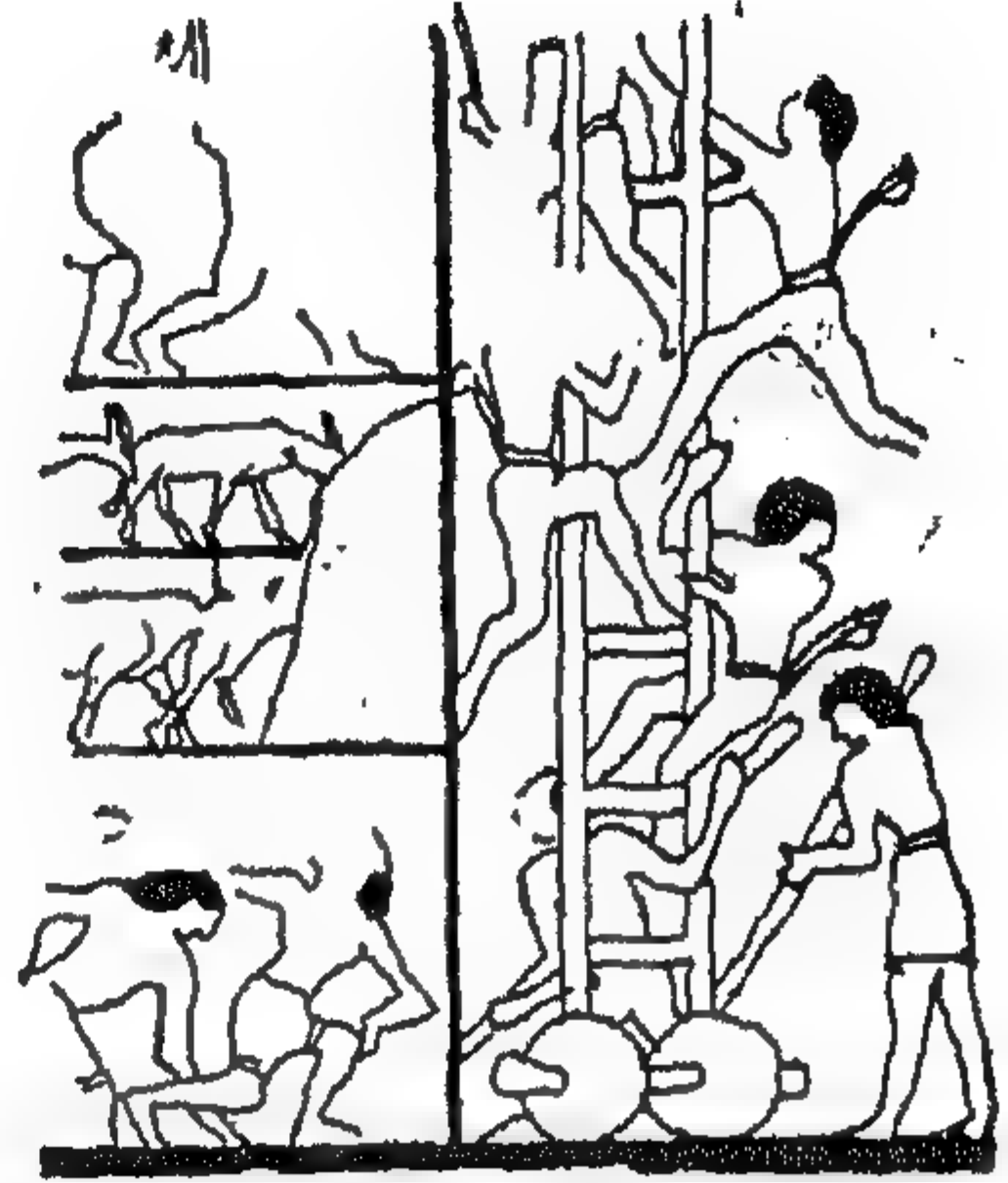


(شكل ٦٥) تمثيل العمق أو البعد ←
الثالث فى رسم الجناح البعيد فوق
جسم نحلة . من رسم على مظلة الملكة
حتب حرس (الأسرة الرابعة)
راجع ص ٣٧١

« الأشكال ٦٦، ٦٧ » (لوحة ٤٠)

أدلة معرفة المصري القديم لقواعد الرسم بالمنظور (تابع)

(شكل ٦٦) تمثيل العمق أو البعد
الثالث في رسم عجلتين أسفل سلم
حصار في مقبرة « كا إم حاسب »
بسقارة من عصر الدولة القديمة
(راجع ص ٣٧١)



(شكل ٦٧) تمثيل الأشكال تختفي
بعضها بعضا والبعيدة منها أعلى
من القريبة في رسم صفوف النساء
في مقبرة « أوخ - حتب » الثالث
في « مير » من عصر الدولة الوسطى
(راجع ص ٣٧١)

« شكل ٦٨ »

(لوحة ٤١)

نشأة تقاليد وقواعد فن نحت التماثيل



(شكل ٦٨) تمثال الملك « خع سخم » من أواخر ملوك الأسرة الثانية وهو من حجر الشست ويمثل الملك جالسا على عرشه . وهو أقدم تمثال ملكي وتظهر فيه تقاليد وقواعد فن نحت التماثيل التي ثبتت واستمرت حتي آخر عصور التاريخ المصري القديم (راجع ٣٨٠)

مدى تعبير فن نحت التماثيل عن الأحوال السياسية والاجتماعية في البلاد



(شكل ٦٩) الجزء الملوى من تمثال الملك خفرع المصنوع من حجر الديوريت . وتبدو على وجهه سطوة الملكية الفرعونية عندما كانت في أوج قوتها في أوائل الأسرة الرابعة . ويظهر الصقر رمز الاله حور وراء رأسه كأنما يسبغ عليه حمايته (راجع ص ٣٨٦)

مدى تعبير فن النحت عن الاحوال السياسية والاجتماعية (تابع)

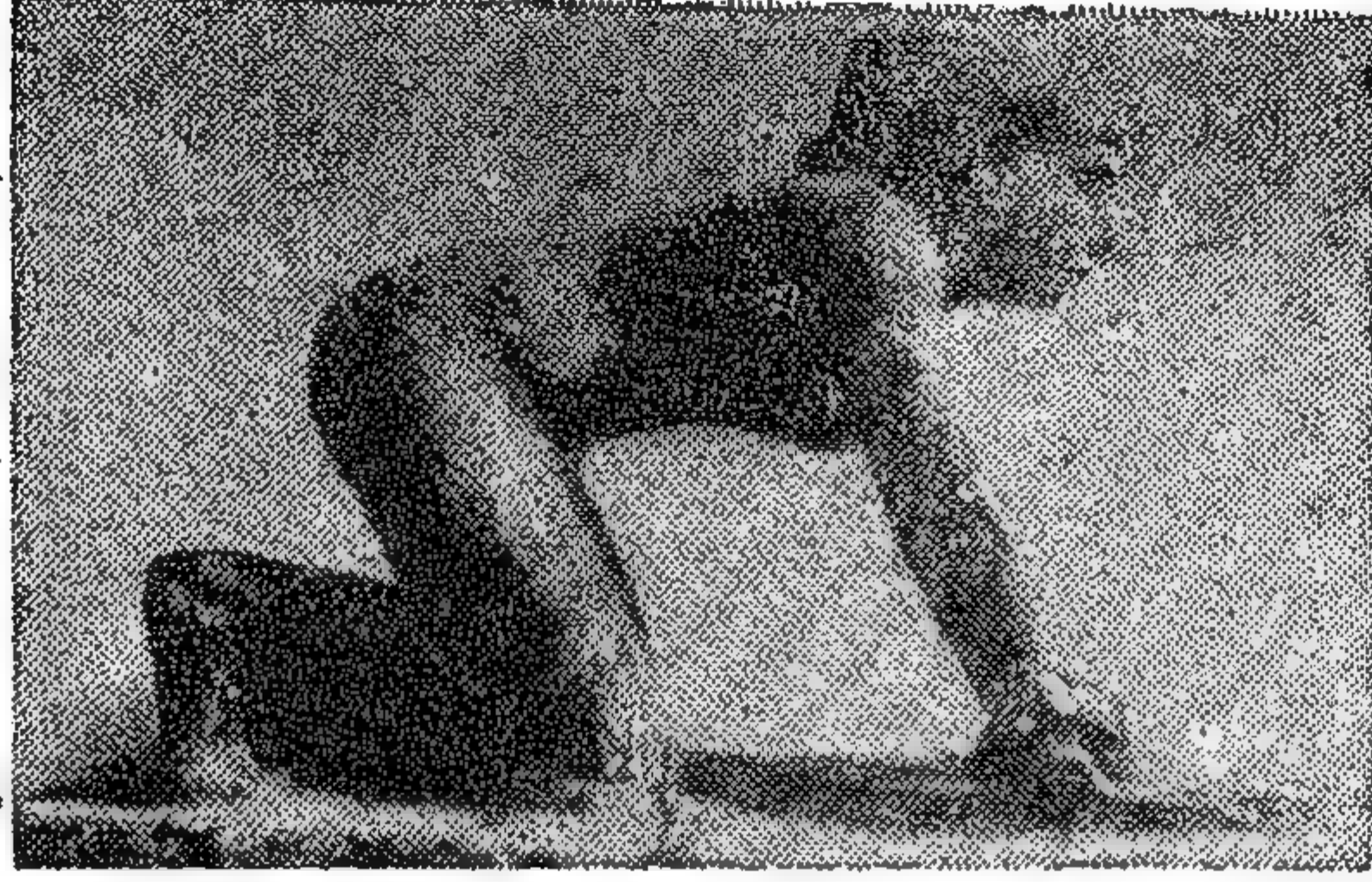
→ (شكل ٧٠) تمثال الملك منكاورع وزوجته. وهو أقدم تمثال للزوجين فى قطعة حجرية واحدة. وقد حدد وضعة الزوجين فى التماثيل التى من هذا النوع. ويتجلى فى هذا التمثال نوع من الاتجاه الانسانى للفرعون (راجع ص ٣٨٧)



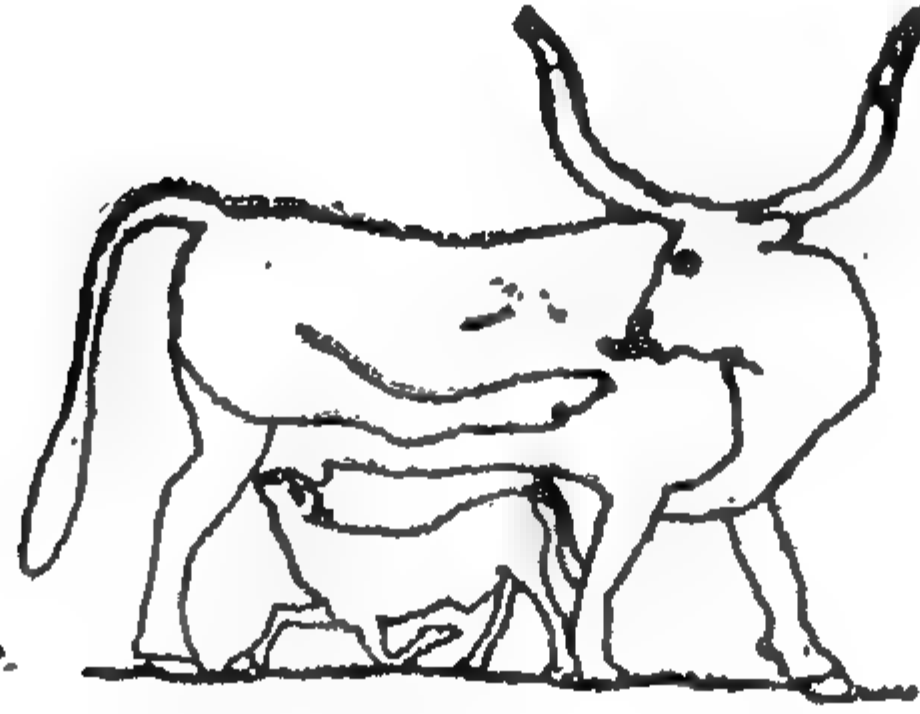
(شكل ٧١) تمثال « كاعبر » المعروف باسم « شيخ البلد » وهو من الخشب ويرجع إلى عصر الاسرة الخامسة وتتمثل فيه أوضاع تماثيل الأفراد. وعلى وجهه نظرة مطمئنة متمائلة ميزت تماثيل الأفراد فى ذلك العصر (راجع ص ٣٨٨)

«الأشكال ٧٢ ، ٧٣» (لوحة ٤٤)

مظاهر تحرر الفنان المصرى من القيود فى عصر الدولة القديمة



(شكل ٧٢) تمثال من الحجر الجيرى لخادمة تطحن الحبوب ، يوضح
تحرر الفنان المحدود فى اظهار الحركة فقد ظل ملتزما بقاعدة « الامامية »
(راجع ص ٣٨٩)

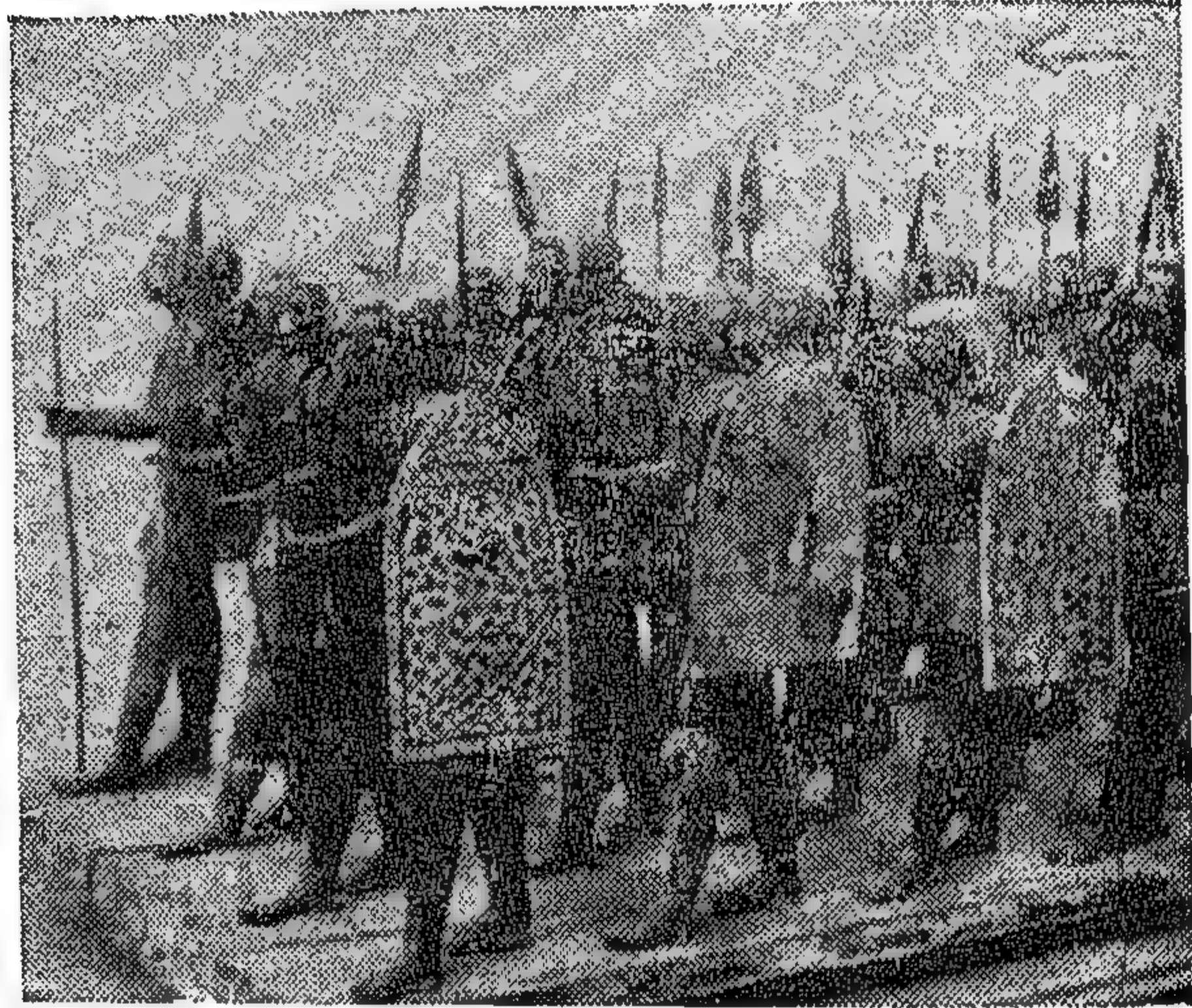


(شكل ٧٣) نقش فى مقبرة « سشم نفر بتاح » فى الجيزة لبقرة
ترضع وليدها وتستدير نحوه وقد أخرجت لسانها فى انفعال . وهو
نموذج للوحدات الصغيرة التى اتخذ منها الفنان المصرى مجالا لابتكاراته
وتحرره من القيود (راجع ص ٣٩٠)

« شكل ٧٤ »

(لوحة ٤٥)

انتشار النماذج الخشبية في عصر الاضمحلال الأول (راجع ص ٣٩٣)

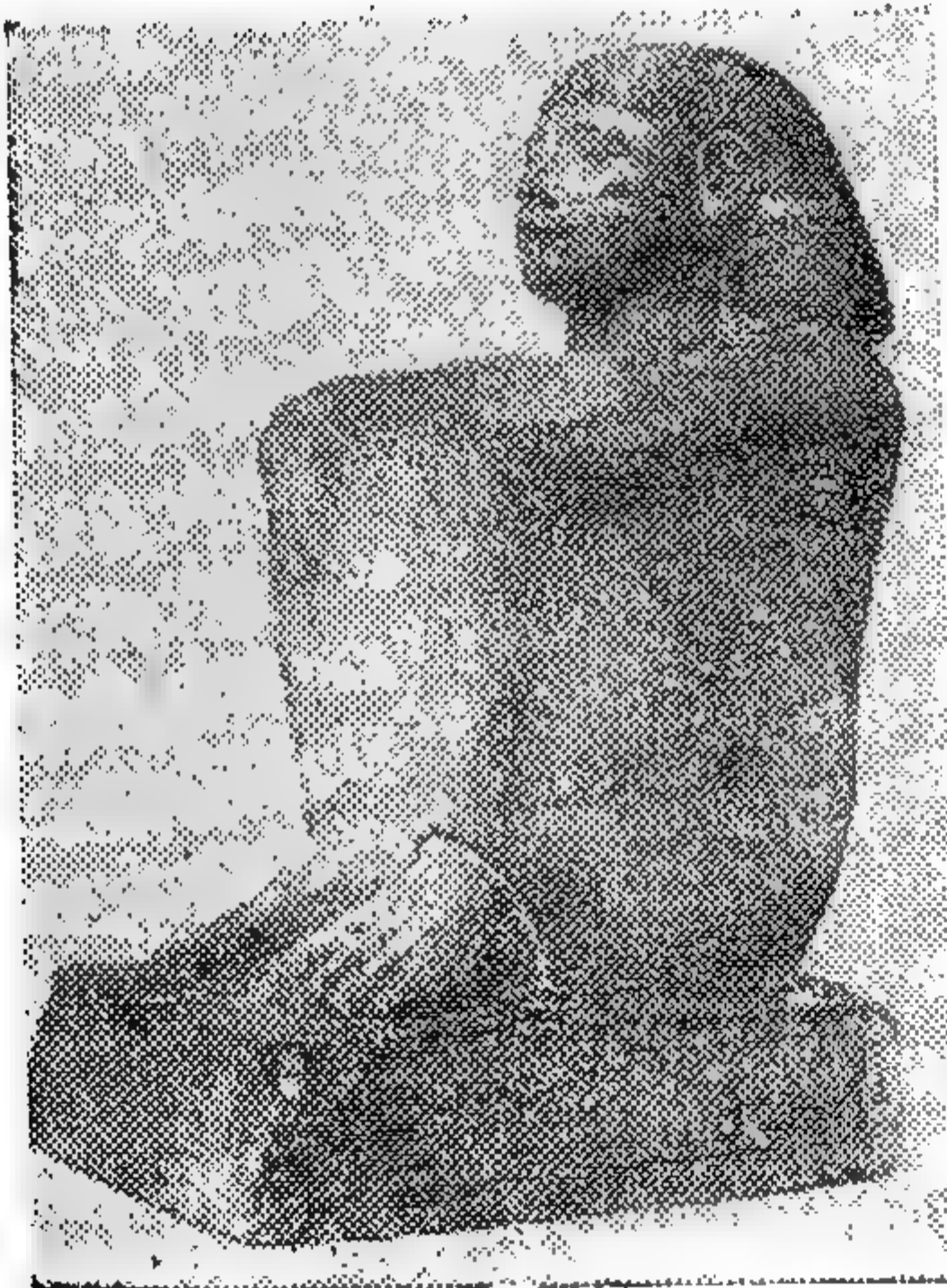


(شكل ٧٢) فرقة مكونة من أربعين جنديا وجدت في إحدى مقابر
أسيوط . وقد تسليح كل جندي بدرع وحرية . ووجود النماذج الخشبية
في مقابر ذلك العصر يعكس الأحوال المضطربة خلاله والصراع بين
أمراء الأقاليم

مدي تعبير تماثيل الافراد في عصرى الاضمحلال الأول والدولة الوسطى
عن التطورات الاجتماعية (في مظهرها الدينى)

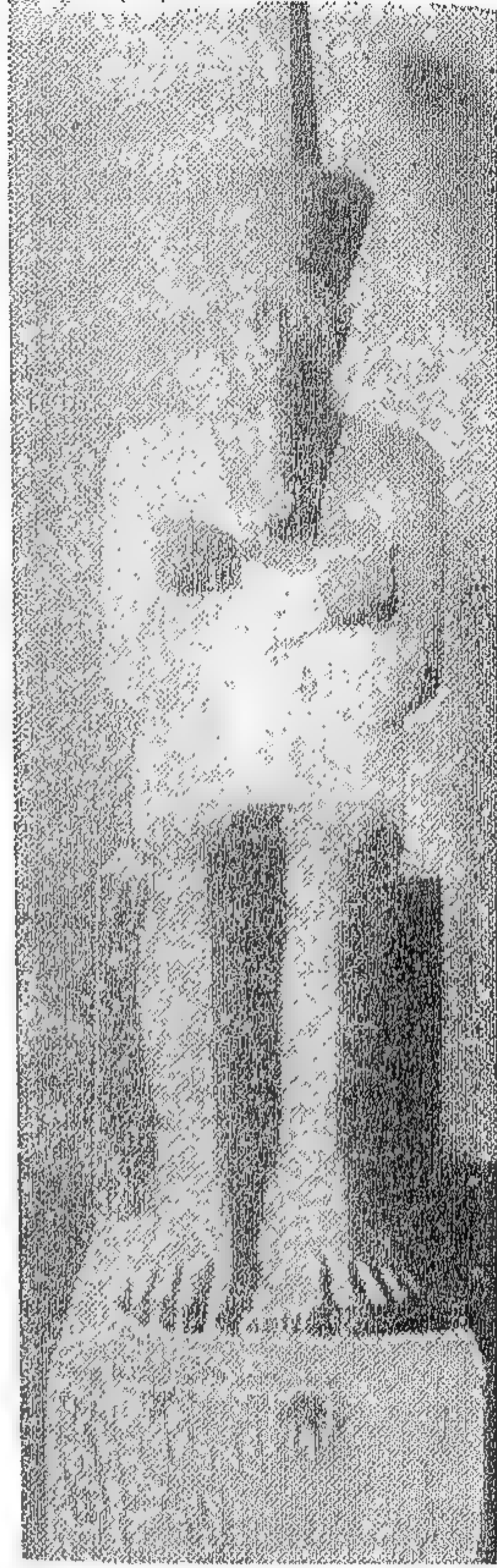
→ (شكل ٧٥) تمثال «نحتي» من أسيوط من
أواخر عصر الاضمحلال الأول ويعتبر
نموذجاً للتمثال الخشبي الذي كان يوضع في
غرفة الدفن في ذلك العصر . ومن الناحية الفنية
انعكست استطلاة هذه التماثيل الخشبية على
الأشكال في النقوش (راجع ص ٣٩٣)

↓ (شكل ٧٦) التمثال المكعب الذي شاع في
عصر الدولة الوسطى نتيجة لانتقال الامتيازات
الجنائزية للأفراد وقد وجد في أبيدوس مقر
عبادة أوزير (راجع ص ٣٩٤)



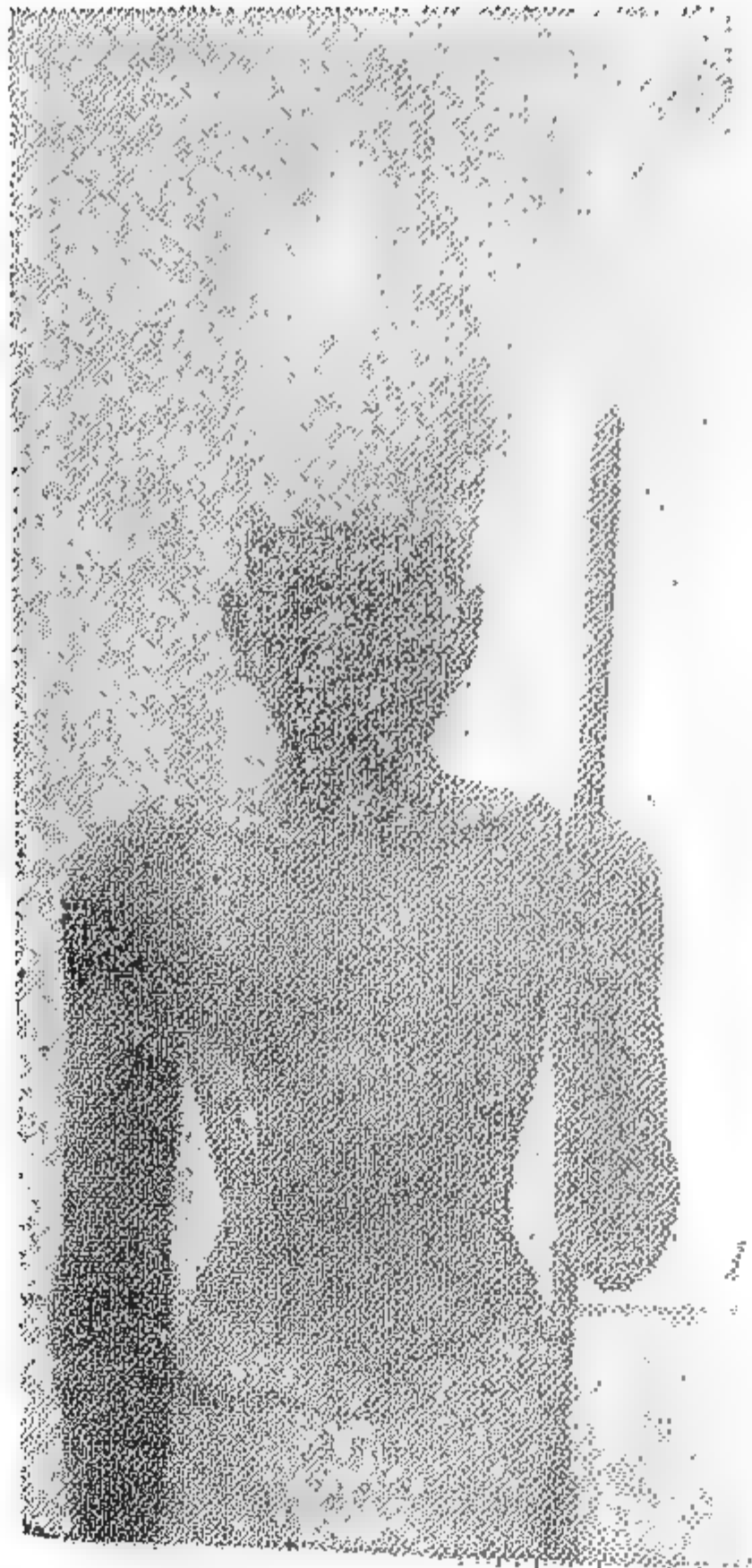
أثر الأحوال السياسية في عصر الدولة الوسطى في تماثيل الملوك

→ (شكل ٧٧) تمثال الملك منتوحتب
الثاني (نبحيت رع) يمثله في رداء
العبد الثلاثيني ويلاحظ على الوجه
تعبير الخشونة والصرامة والقسوة
وهو التعبير السائد في وجوه تماثيل الملوك
في ذلك العصر الذي ساد الصراع
(راجع ص ٣٩٨)



← (شكل ٧٨)

تمثال الملك سنوسرت الأول وقد
انطبع على وجهه تعبير من الصرامة
والعبوس كأنما يتطلع الملك عابسا
إلى امراء الاقطاع العتاة (راجع ص ٣٩٩)



«الاشكال ٧٩، ٨٠» (لوحة ٤٨)

أثر الأحوال السياسية في عصر الدولة الوسطى في تماثيل الملوك (تابع)

→ (شكل ٧٩)
تمثال الملكة نفرت زوجة
سنوسرت الثاني يلاحظ
على وجهها مسحة من
الخشونة والغلظة رغم
هيئتها النسائية
(راجع ص ٣٩٩)



(شكل ٨٠) تمثال الملك امنمحات الثالث يظهر على وجهه تعبير من

التأمل والملل والانطواء (راجع ص ٣٩٩)

« شكل ٨١ »

(لوحة ٤٩)

أثر الأحوال السياسية في عصر الدولة الوسطى في تماثيل الملوك (تابع)



(شكل ٨١) تمثال على هيئة أبي الهول للملك امنمجات الثالث وجد في
تانيس بشرق الدلتا ، يلاحظ فيه تمثيل معرفة الاسد . ويبدو أن القصد
من ذلك تضخيم مظهر الارهاب في التمثال (راجع ص ٣٩٧)

أثر الاحوال الساسية في عصر الدولة الحديثة في تماثيل الملوك

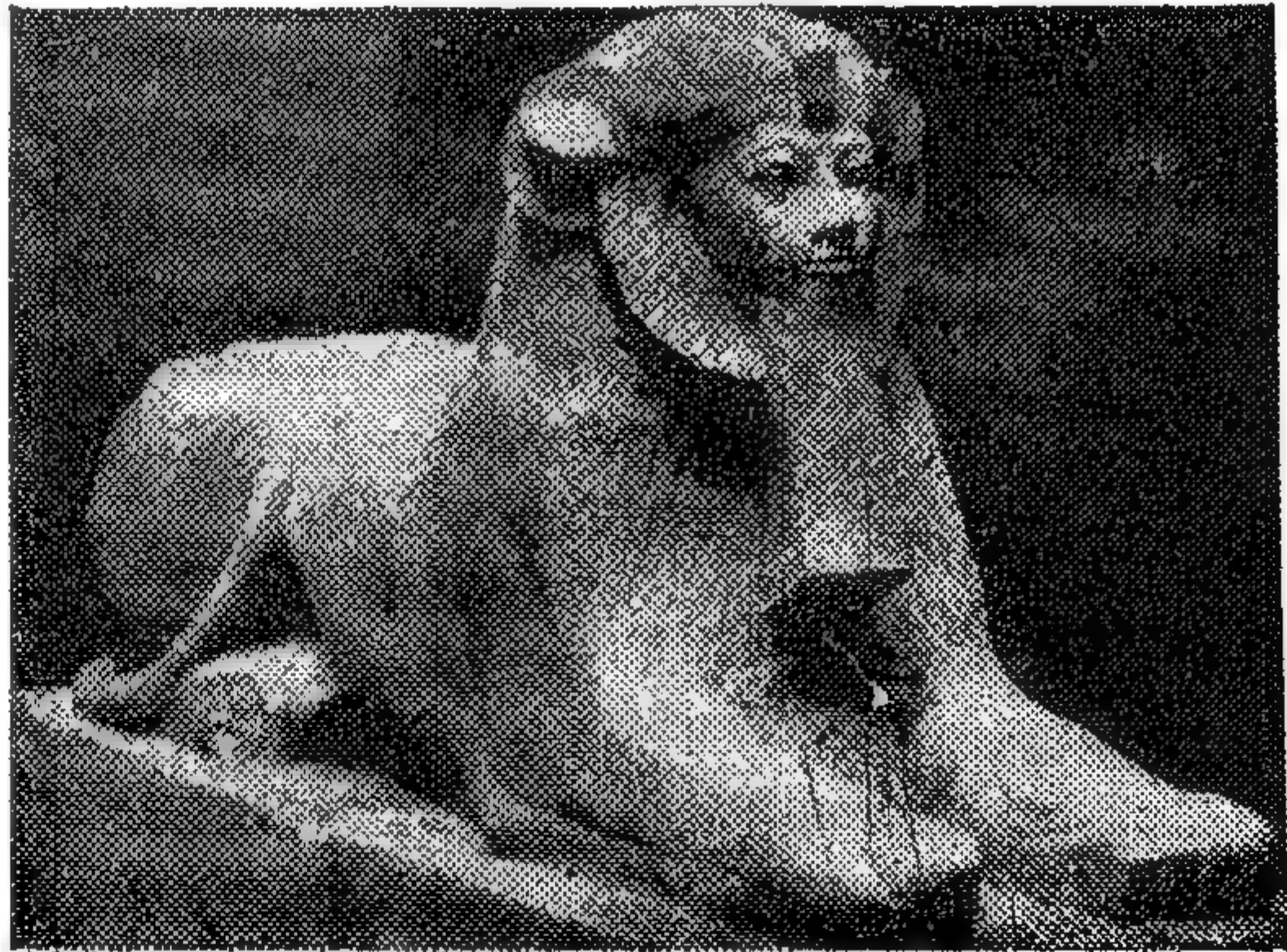


(شكل ٨٢ أ) —
تمثال الفرعون تحتمس
الثالث يمثل في هيئة بطل
فاتح تختلف نظـرته
وتعبيراته عن تماثيل ملوك
الدولة الوسطى (راجع
ص ٤٠٢)



↑ (شكل ٨٢ ب) تفصيل جانبي لوجه التمثال
يبرز رقة الملامح والنظرة الهادئة للفرعون

(شكل ٨٣) تمثال لحتمسوت
على هيئة أبي الهول ذي معرفة
الأسد. وتظهر في وجه الملكة
رقة الملامح رغم هيئتها المربعة
على عكس تمثال الملكة نفرت
(راجع ص ٤٠٣)



« شكل ٨٤ »

(لوحة ٥١)

أوضاع تماثيل الأفراد ومدى تأثيرها بخصائص عصر الامبراطورية



(شكل ٨٤) تمثال « سمنقر » رئيس مدينة طيبة وزوجته وابنته وهو

يوضح وضعه تماثيل الزوجين الجالسين وأبنائهما في الفن المصري عامة

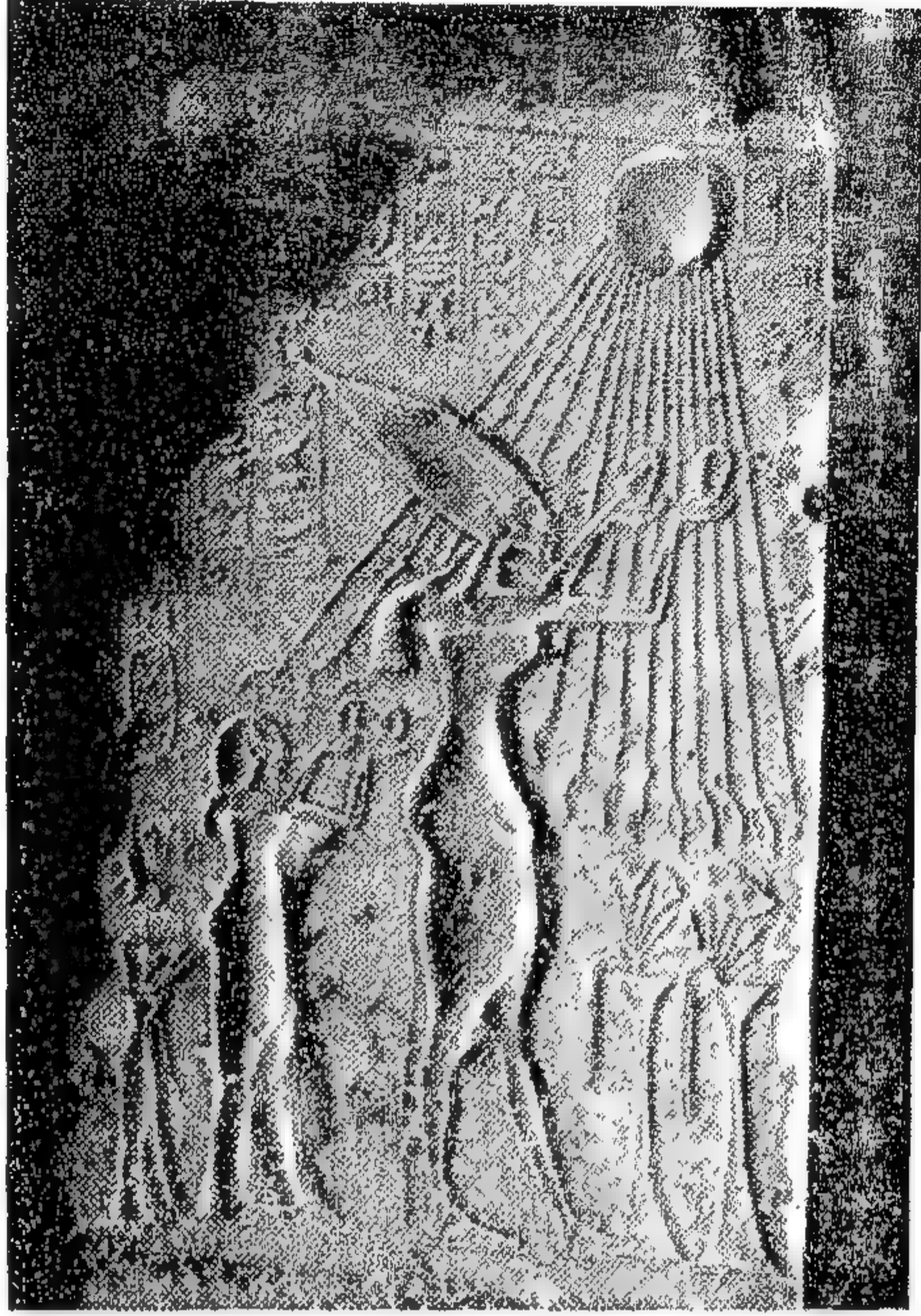
(راجع ص ٣٧٩) . وتبدو آثار الحياة المترفة في ثنيات البطن التي

شاعت في تماثيل الأفراد في هذا العصر

تأثير الديانة الآتونية في فن النقش والنحت

→ (شكل ٨٥ أ)

نقش غائر يوضح صفة
الانكشاف أمام البشر في آتون،
فقد غمرت أشعته اخناتون
وأسرته وتظهر في شكل
اخناتون تشويهااته الجسمية
(راجع ص ١٩٤)



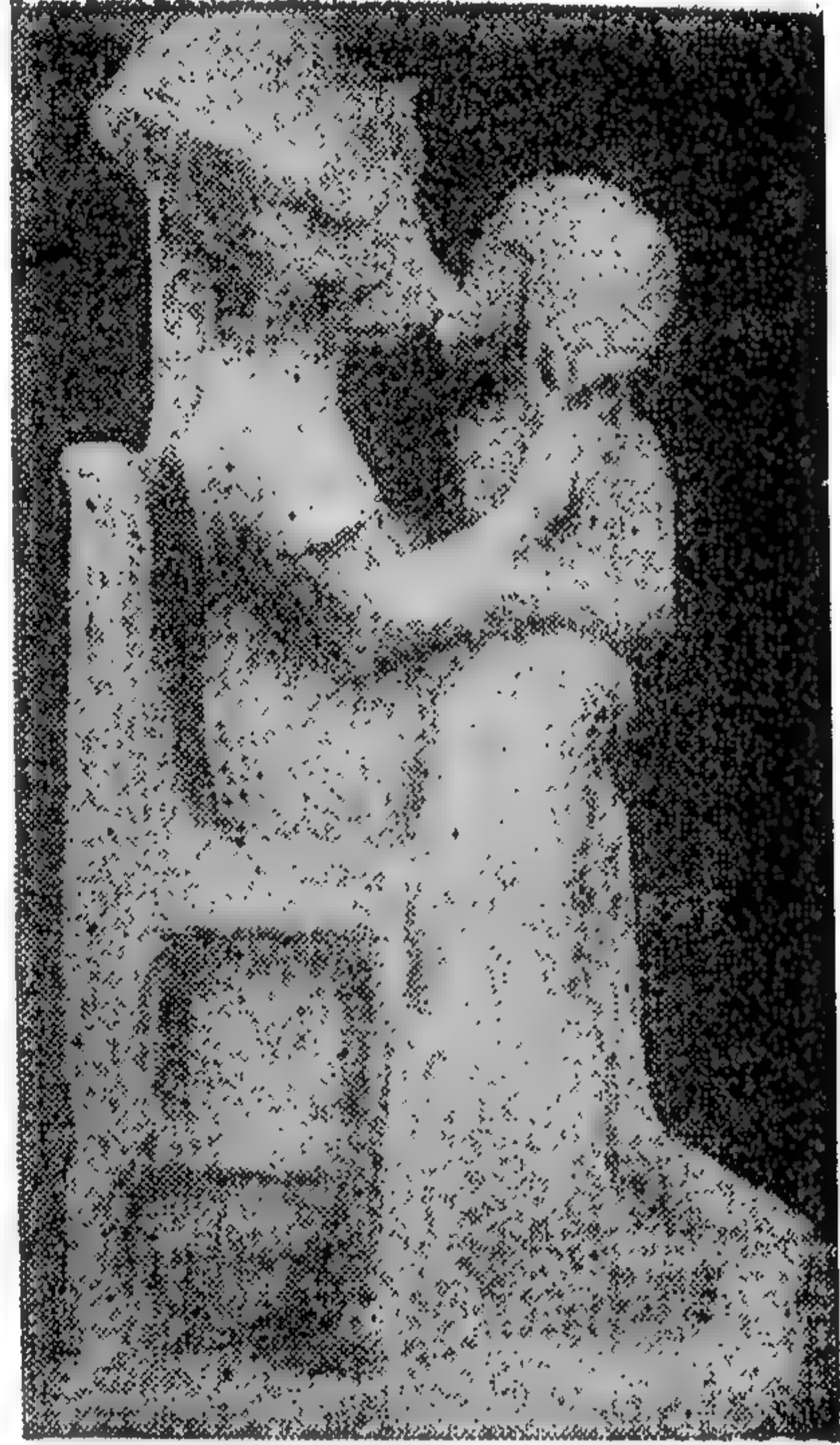
← (شكل ٨٥ ب)

تمثال من الحجر الجيري لـ اخناتون
يعبر بوضوح عن مذهب الواقعية وتمثيل
الحقيقة فقد ظهر اخناتون بتشويهااته
منتفخ الصدر والبطن مكثرت الأرداف
ضامر الوجه والرقبة .

(راجع ص ٥٠٤)

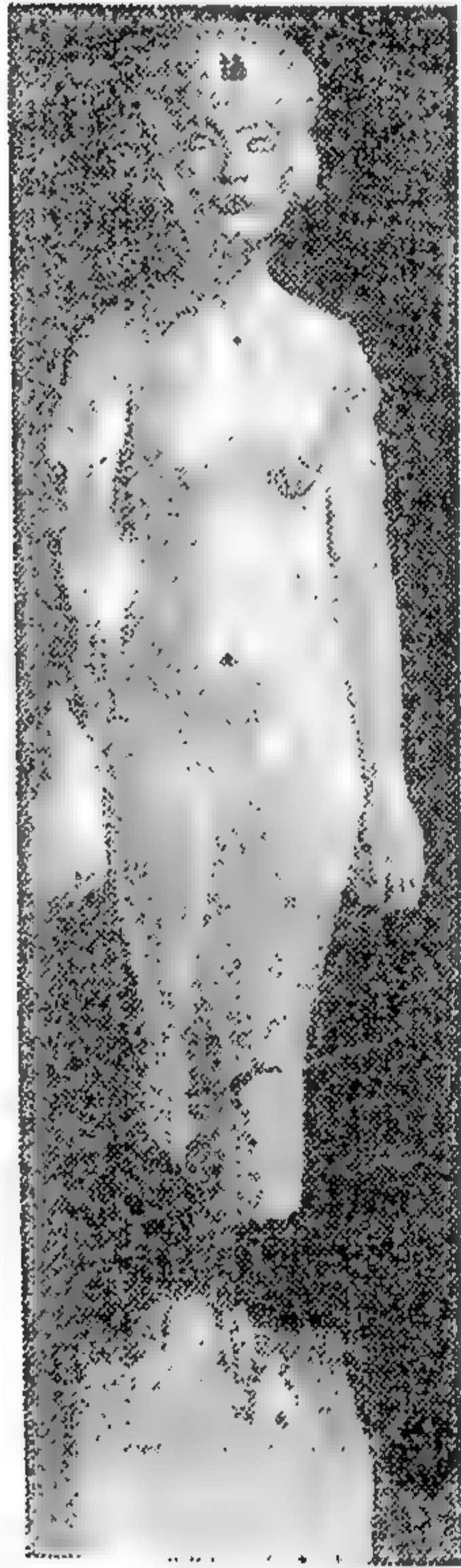
أثر الديانة الاتونية في تمثيل الواقعية والحقيقة في فن النحت

→ (شكل ٨٦) تمثال لاختاتون وهو
يقبل زوجته أو إحدى بناته ، وهو
نموذج للنزعة الانسانية وتمثيل دغائل
الحياة العائلية في مذهب اختاتون
(راجع ص ٤٠٧)



← (شكل ٨٧)

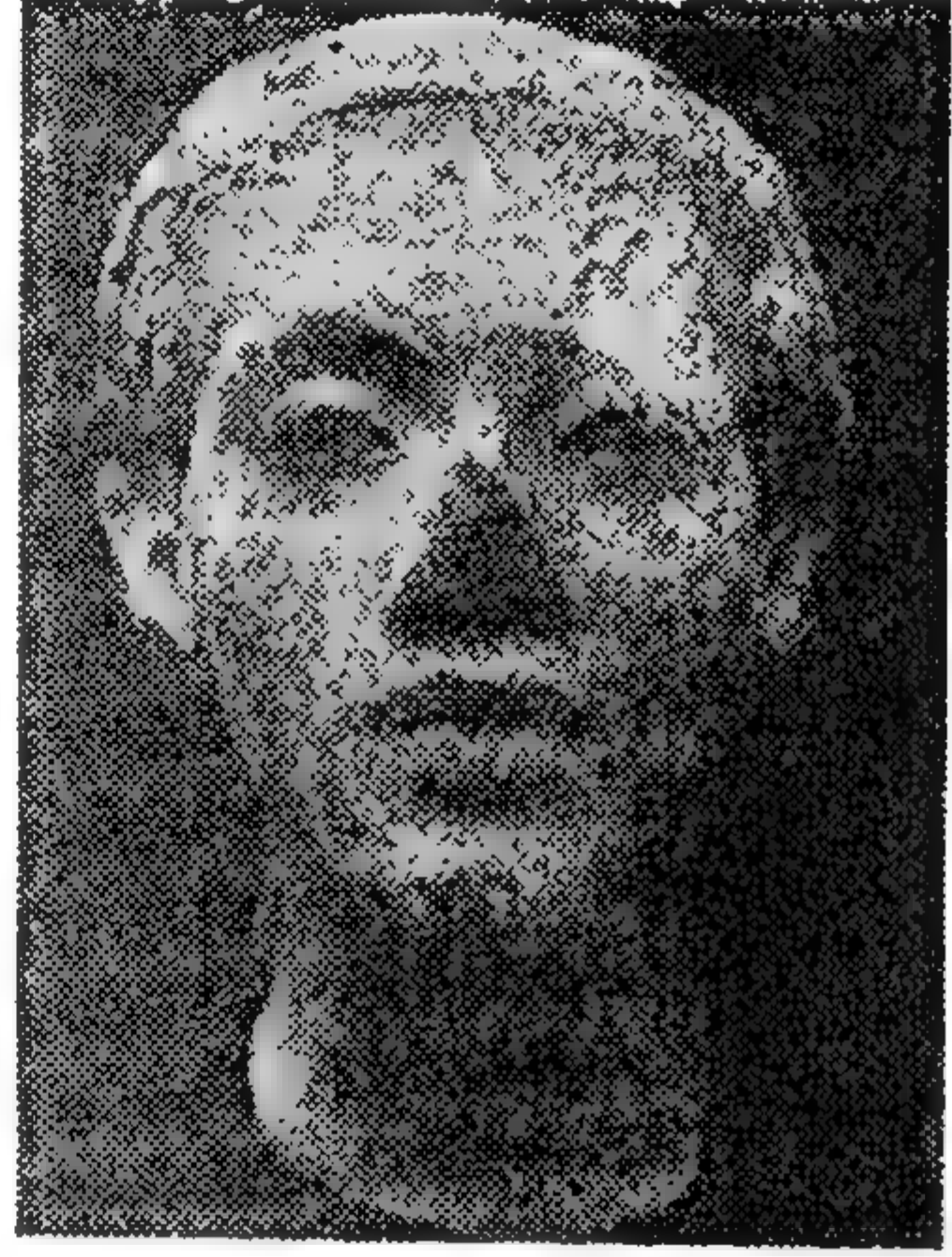
تمثال نقرتي تدل هيئته على سبقي
فنان العمارنة للفنان الاغريقى في إحساسه
بالجمال الانسانى (راجع ص ٤٠٧)



«الاشكال ٨٨ أ، ب» لوحة (٥٤)

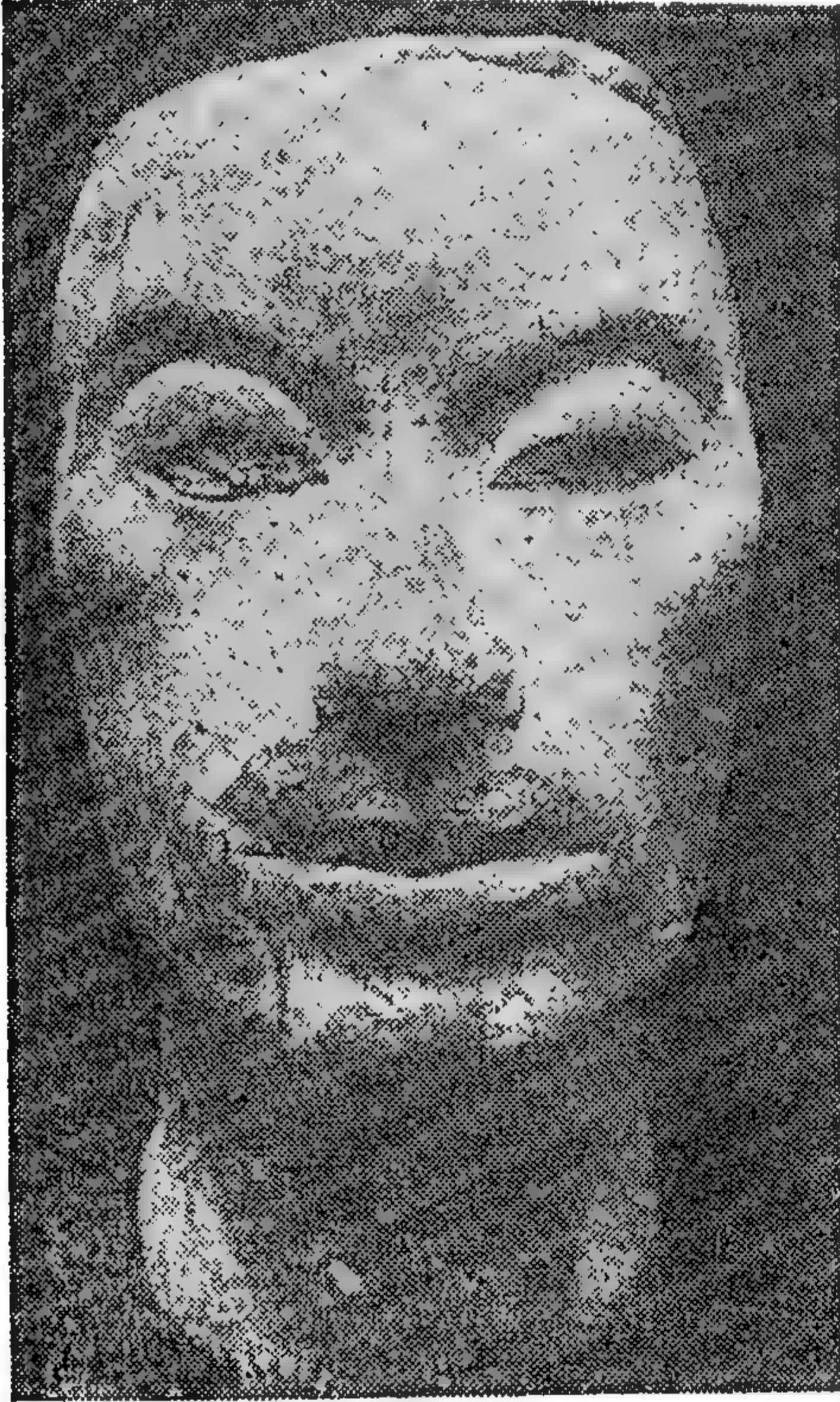
أثر الديانة الأتونية في تمثيل الواقعية ومطابقة الطبيعة في فن النحت

→ (شكل ٨٨ أ) رأس من الجص
لاخنانون يبدو أنها مشكلة من قناع
من الجص (راجع ص ٤٠٨)



(شكل ٨٨ ب) ←

قناع من الجص، لاحد رجال
الدولة في عصر الـهـ-مارنة
(ربما كان الكاهن آي)
(راجع ص ٤٠٧)

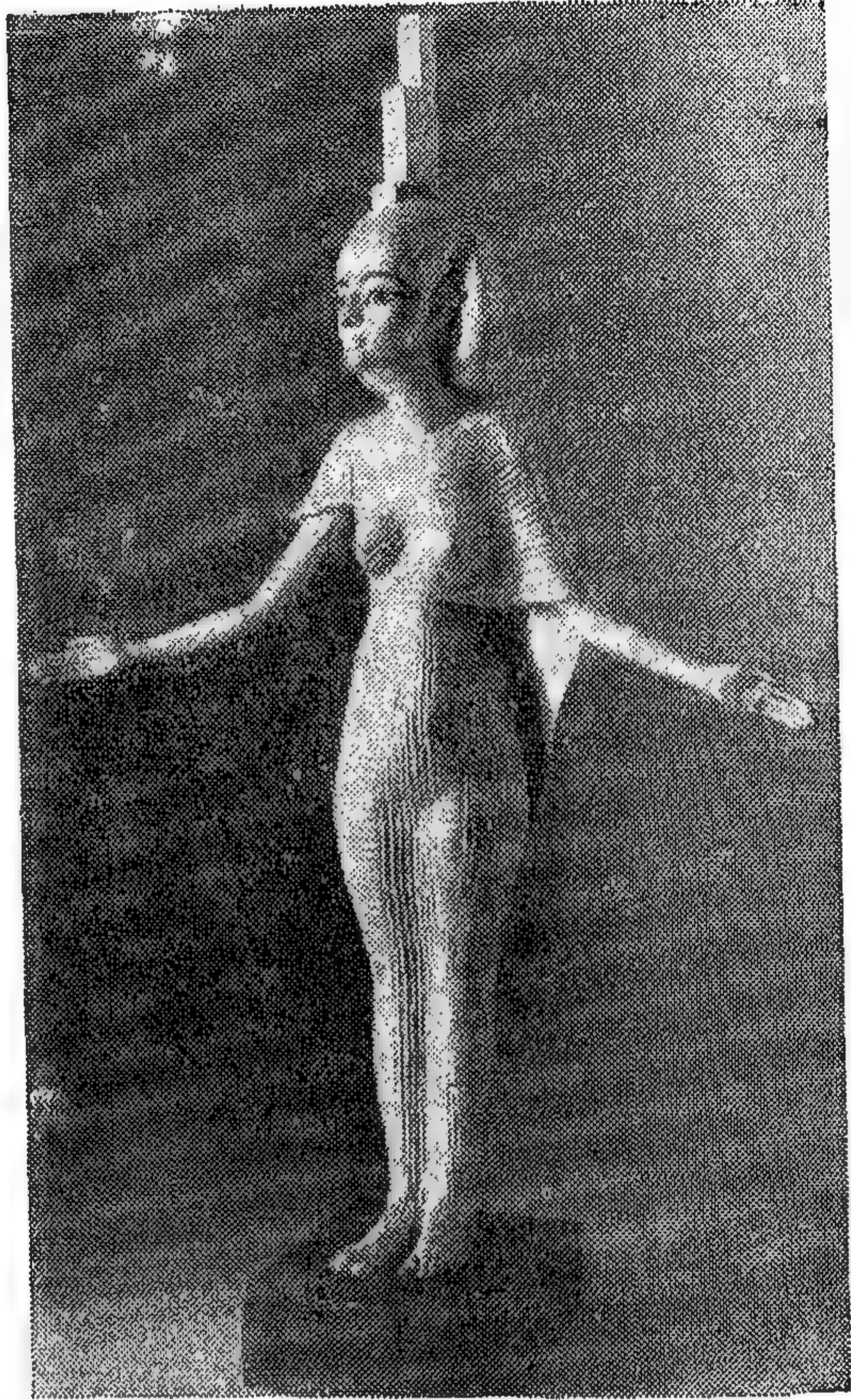


لوحة (٥٥) الأشكال ٨٩ ، ٩٠

مظاهر امتداد تأثير فن العمارة بعد هذا العصر (راجع ص ٤١٠)

→ (شكل ٨٩)

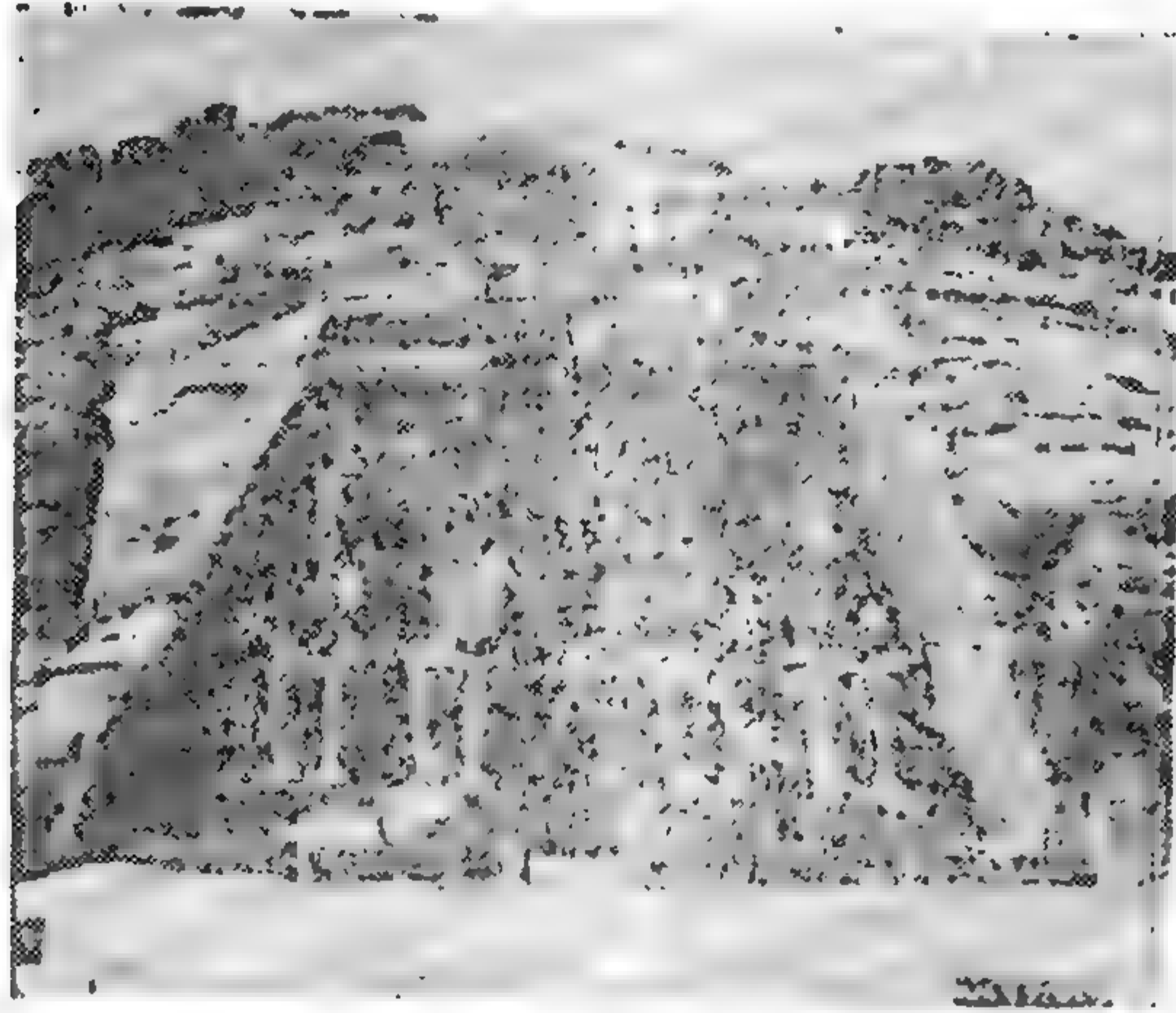
تمثال من الخشب المذهب
للإلهة إيزيس من مقبرة
توت عنخ آمون يظهر فيه
تأثير فن العمارة في دقة
تمثيل مفان المرأة وفي الحركة
الحرّة للذراعين .



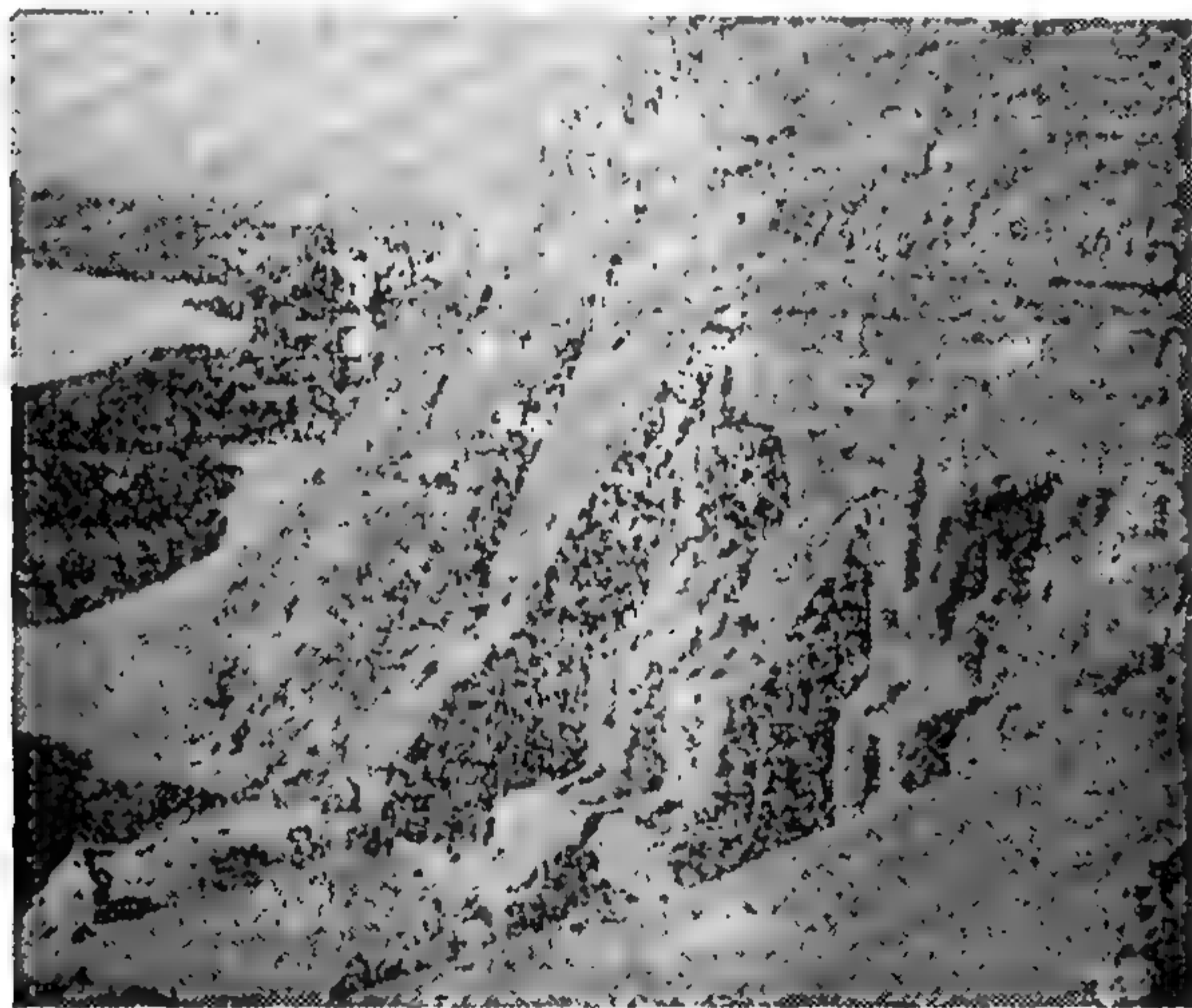
↓ (شكل ٩٠) تمثال رمسيس الثاني يظهر فيه تأثير العمارة في الحركة
العنيفة والخروج عن الوتار المألوف في تماثيل الفراعنة



شكل ٩١ أ، ب) لوحة (٥٦)
التماثيل المفرطة في الضخامة كنموذج للتكامل الفني بين العمارة والنحت
في الفن المصري



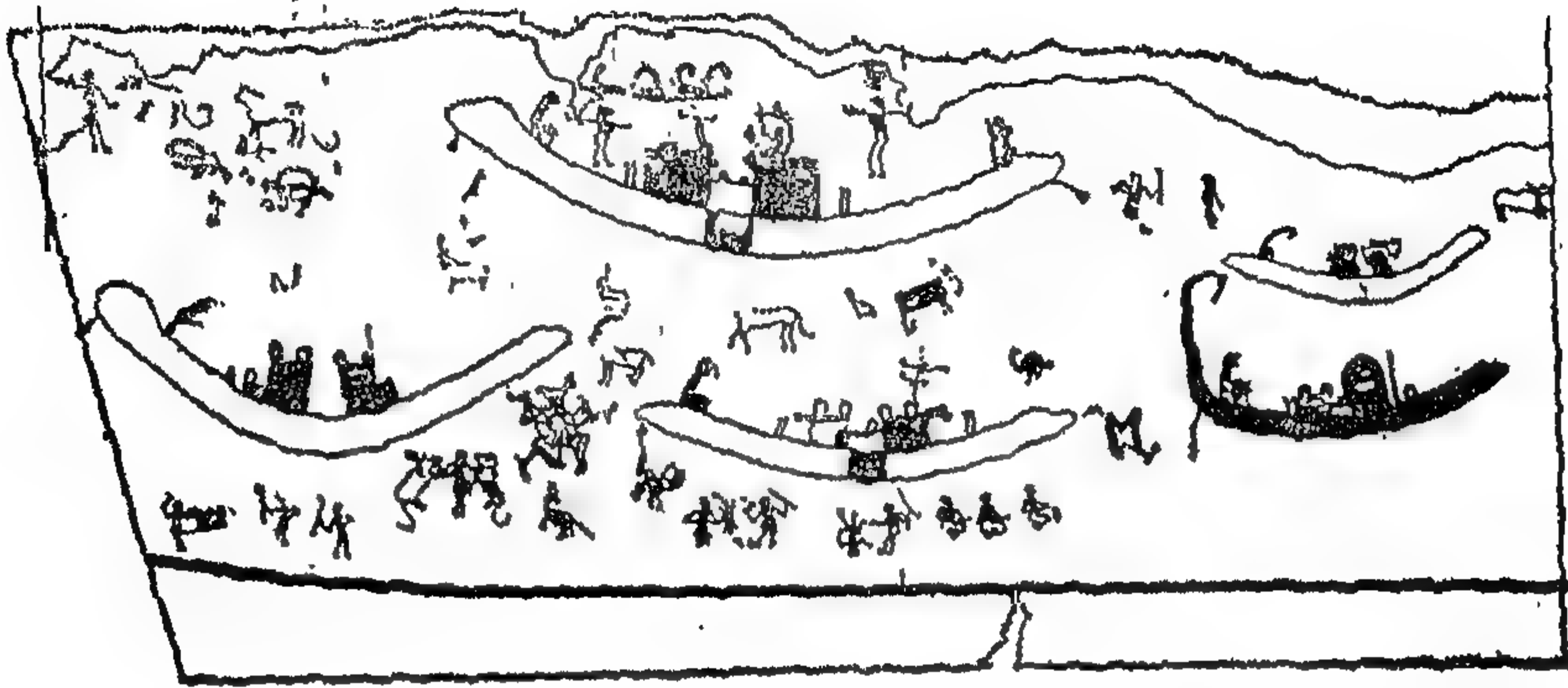
(شكل ٩١ أ) منظور أمامي لواجهة معبد ابى سمبل الكبير يظهر فيه أسلوب
المعماري المصري في تأكيد الخطوط الأفقية في الطبيعة وبخلق نوع من الابقاع
بينها وبين الخطوط الأفقية لواجهة المعبد (راجع ص ٣٤٧)



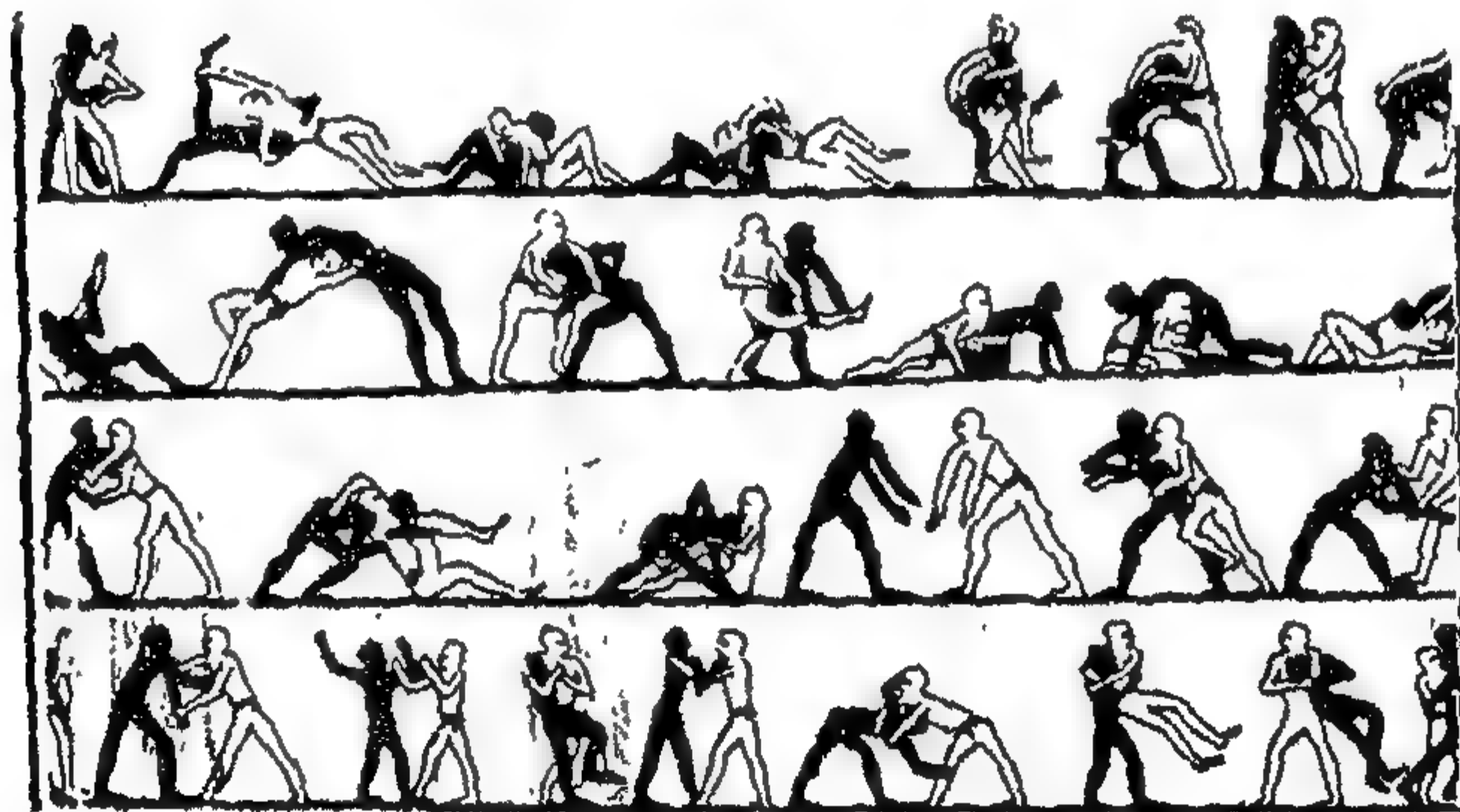
(شكل ٩١ ب) منظور جانبي لنفس الواجهة يوضح أسلوب الفنان في
تأكيد ما توحى به التماثيل المفرطة في الضخامة من ثبات ورسوخ وخلود
بإيجاد نوع من التكامل بين أشكالها الرأسية والمائلة وبين الخطوط الرأسية
والمائلة لكتلة الجبل. (راجع ص ٣٤٧ ، ٤١٤)

(لوحة ٥٧) الأشكال ٩٢، ٩٣

نشأة فن التصوير وما وفره هذا الفن من تحرر للفنان

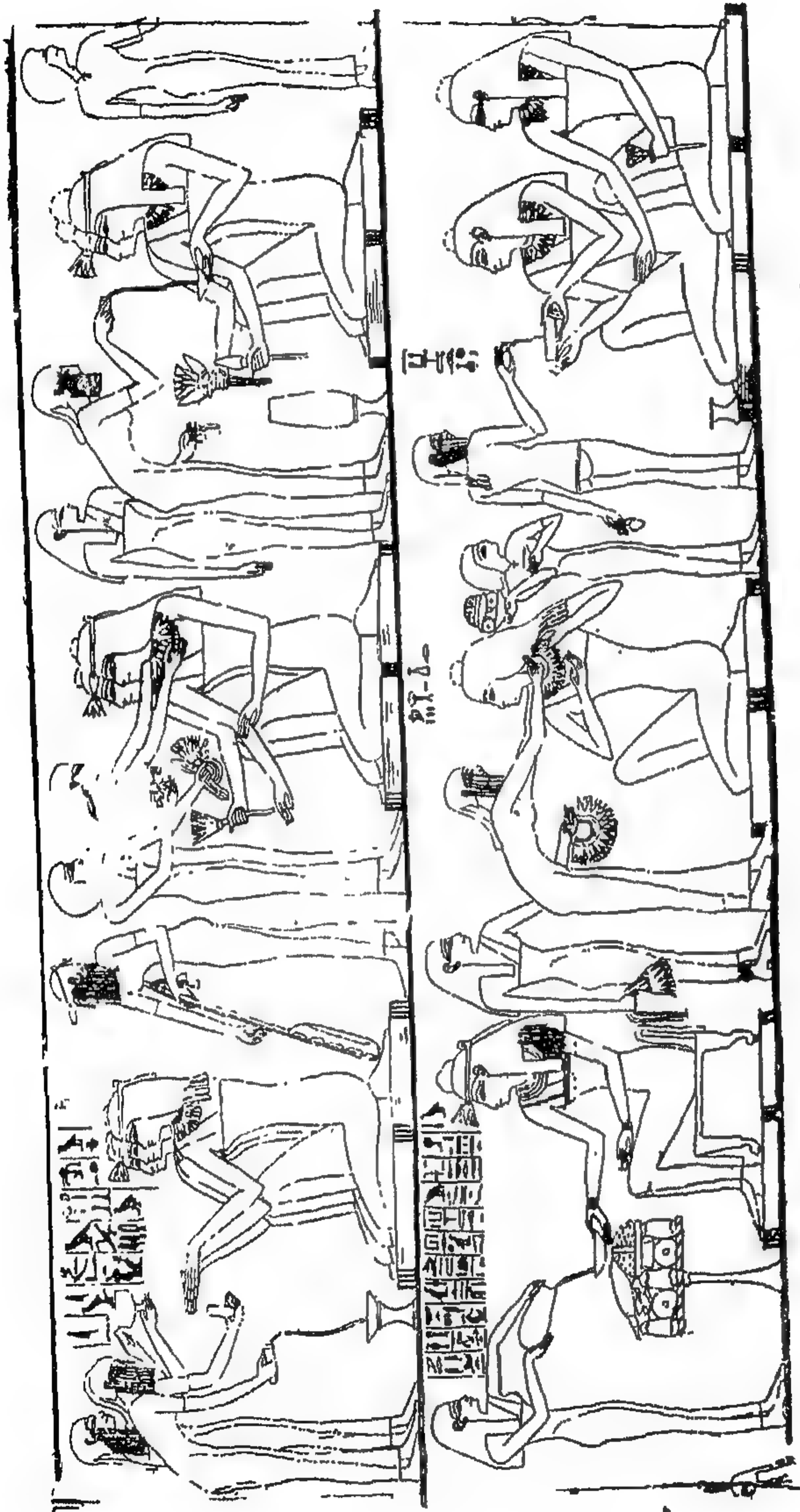


(شكل ٩٢) تكوينات التصوير على جدران مقبرة الكباب (الكوم الأحمر) من عصر ما قبل الأسرات وقد ظهرت بها الأشكال متناثرة قبل نشأة قواعد فن الرسم (راجع ص ٢٧٩). كما ظهرت بها أشكال تحمل طابع التأثيرات العراقية (راجع ص ٢٣)



(شكل ٩٣) تكوينات التصوير على جدران إحدى مقابر بني حسن من عصر الدولة الوسطى تظهر بوضوح ما توفره فرشاة التصوير للفنان من حرية الحركة . وقد عبرت رسوم المصارعة عن طابع العصر (راجع ص ٤٠١)

مدى تعبير فن التصوير عن « التغيير » في عصر الامبراطورية



(شكل ٩٤) منظر حفلة النساء في مقبرة الوزير رخميرع في طيبة ويمثل
 بوجه عام خصائص المرحلة الأولى في تطور فن التصوير في عصر الدولة
 الحديثة (مرحلة الأركايزم) وذلك مع ظهور اتجاه طفيف نحو التجرد
 بتأثير بواذر « التغيير » (راجع ص ٤٣٣)

لوحة (٥٩) الأشكال ٩٥، ٩٦

مدى تعبير فن التصوير عن «التغيير» في عصر الامبراطورية (تابع)



(شكل ٩٥) منظر الفرقة الموسيقية من مقبرة «جسر كارع سنب» في طيبة التي تمثل المرحلة الثانية في تطور فن التصوير . ويتجلى في هذا المنظر تأثير «التغيير» (راجع ص ٤٣٦)

(شكل ٩٦) إحدى الوحدات الصغيرة في منظر الحصاد في مقبرة «مننا» التي تمثل أيضا المرحلة الثانية في تطور فن التصوير وتظهر في الصف العلوي فتاتان تتعاركان، وفي الصف السفلي فتاتان متآلفتان (راجع ص ٤٣٧)



شكل ٩٧

(لوحة ٩٠)

مدنى تعبير فن التصوير عن «التغير» فى عصر الامبراطورية (تابع)

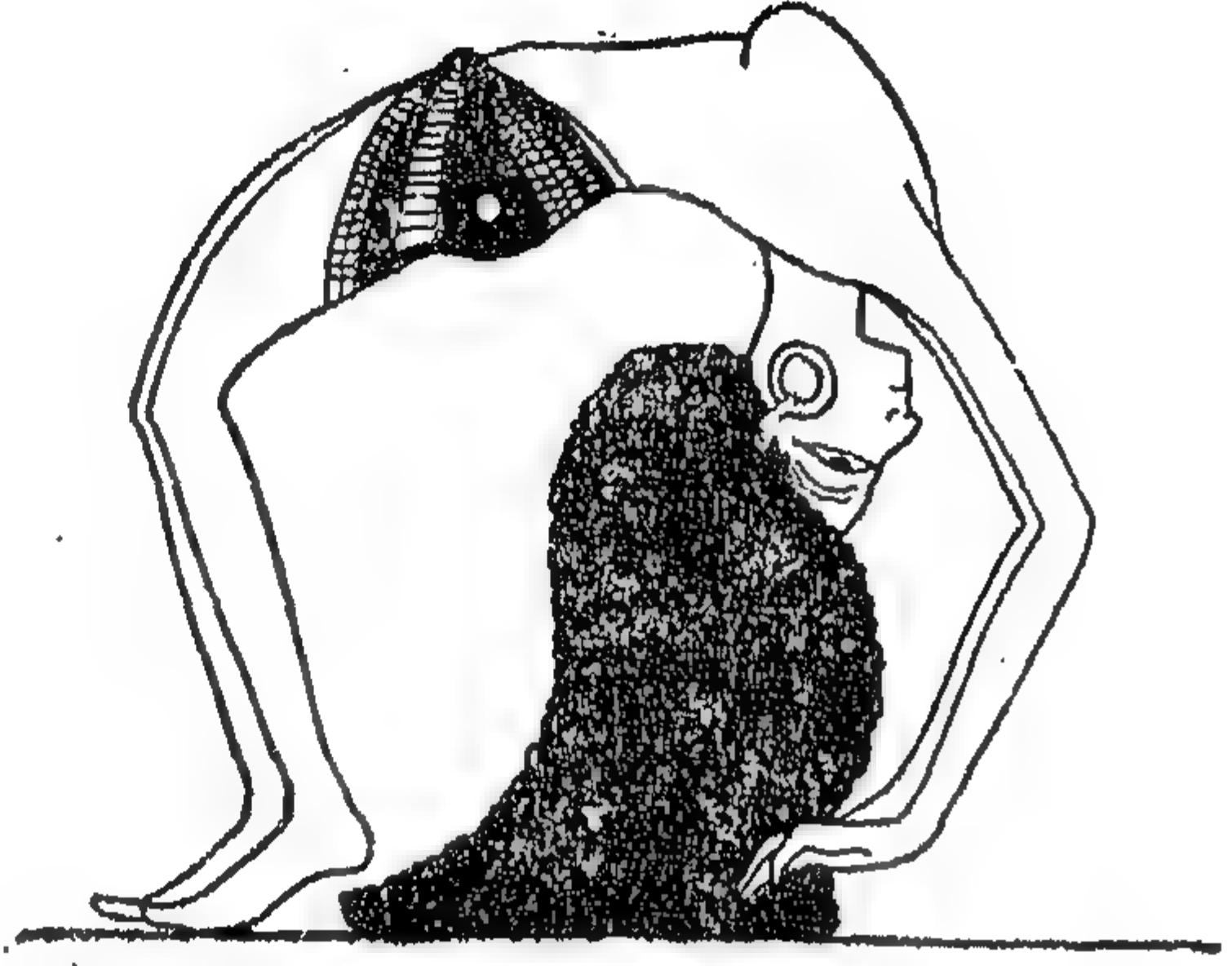


(شكل ٩٧) قطعة حجرية محفوفة فى المتحف البريطانى بلندن نزلت
عن احدى مقابر طيبة . ورسومها تمثل المرحلة الثانية من مراحل تطور
فن التصوير فيظهر فيها التحرر من القواعد (فى رسم الوجوه من امام)
ورقة الحركة ورشاقتها . (راجع ص ٤٣٨)

لوحة (٦١) والأشكال ٩٨، ٩٩، ١٠٠

التصوير الحر على الاستراكا والبردى (راجع ص ٤٣٩) في أواخر
عصر الدولة الحديثة

→ (شكل ٩٨) رسم منحدر
لراقصة في حركة هوائية يظهر
فيه براعة الفنان المصرى في
التعبير عن مرونة الحركة
بانسيابية الخط (راجع ص ٤٣٩)



← (شكل ٩٩)

رسم سُخري على استراكا لزوجـة
أمير بونت (إلى اليسار) وقد حاكى
فيه الفنان شكل هذه الزوجة على
جدران معبد حتشبسوت في الدير
البحرى (إلى اليمين) (راجع ص ٤٤٠)



(شكل ١٠٠) رسم هزلى على البردى لحيوانات تتألف مع فراستها من
الحيوانات والطيور، يمارزها الفنان إلى أوضاع سياسية (راجع ص ٤٤١)

رقم الايداع ٧٧/٥٥٦٠

الترقيم الدولى ٩ - ١٣٢ - ٢٤٧ - ١٩٧٧ ISBN

!

مطبعة مصنع الإسكندرية للكراس
محمد محمود محمد مسعود
هـ شارع أدبية إسحق. تليفون ٨٠٥٨٤٧٠ - ٨٠٠٩١٠



١ / ١٠١٣٧٤

٢٨٠ قرش

دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل — القاهرة
الناشر : دار المعارف بالاسكندرية ٤٢ شارع سعد زغلول — ٢ ميدان التحرير